الافتتاحية

□ سبع سنوات : انتصار وبناء □

في الرابع من ايلول ، هذا العام ، تكون حربنا المقدسة ضد العدوان والتوسع قد دخلت عامها الثامن . وهذا يعني جملة من الحقائق والدروس التي تتكاتف ، جميعها ، لتؤكد عظمة العراق وتماسكه .

لقد ارادت القوى المعادية للعراق والامة العربية ، من صهيونية وامبريالية ، ان تعيق العراق عن مسيرته في البناء والتطور والتصنيع ، وجهود القيادة في خلق جيش عراقي قوي ، حديث ، قادر على النهوض بالمهمات الوطنية والقومية المنوطة به .

كانت مفردات البناء الاقتصادي والحضاري والعسكري تجسد مسعى استراتيجيا شاملا تخطط له عقلية شمولية ثاقبة ، وكانت هذه العقلية مبعث خوف حقيقي في الاوساط الحاقدة على العراق وعلى الامة العربية ، والتي لا تملك ان ترى هذا البلد العريق وهو ينهض ، من جديد ، طليعة للامة كلها في سعيها للوحدة ، والعدالة والحرية .

ان اعداء العراق كانوا يدركون جيدا ان الخطر الذي يهدد مخططاتهم حقا قادم من العراق : لأن العراق ، في كل تاريخه ، وعمقه الحضاري والانساني والقومي ، كان مبعث ازعاج حقيقي لأعداء الامة العربية يفسد نواياهم ، ويقلب مؤامراتهم وبالاً عليهم ، ويشكل ، دائما ، حافزا للمقاومة ومواجهة الاخطار الخارجية الطامعة .

فلقد كان العراق ، في ظروف التصدع والشتات العربي ، يقف ، في الطليعة ، بكل ثقله السياسي والعسكري والشعبي ليوقف ذلك التصدع وليجمع قوى الامة الفاعلة ، مرة اخرى ، ويضعها في الطريق الصحيح من أجل مصلحة الامة ، وسيادتها ، وحريتها في خياراتها .

لكل هذه الاسباب اريد لهذا البلد ان يكبو وان تفشل برامجه التي تهدف الى بناء الانسان العراقي وصيانة الارض ، وترصين السيادة والاستقلال .

لقد جرّبت القوى المعادية لتحقيق.. هدفها الشرير هذا ، كل الطرق التقليدية فلم يجدها ذلك نفعا ، ولم يحقق لها شيئاً مما كانت تصبو اليه .

لذلك كان لابد لها من ان تجرب اسلوبا اخر ، وهو الورقة الاخيرة ، لتحقيق مآربها السوداء ، فكانت الحرب ، التي فرضت علينا سبع سنوات ، هي ذلك الاسلوب غير التقليدي الذي لجأ اليه الاعداء والطامحون وقوى الشر .

وكانت المفاجأة العظمى ، كانت الوقفة العظيمة والصمود الهائل الذي واجه به العراق هذا الاسلوب الجديد .

كانت حرباً ضارية وواسعة ومعقدّة ، كشفت عن عراق صلب ، شجاع ، راسخ ، متماسك ، وعن عقلية قيادية بارعة تقرأ عقل العدو ، وتستكشف نواياه ومخططاته قبل ظهورها على السطح وقبل اسفاره عنها .

لقد كان صمود العراق مبعث دهشة العالم واعجابه ، فهذا البلد الصغير ، في مداه الجغرافي ، كان كبيرا في كل شيء ، وعميقا في كل شيء . وقد برهن ، شعبا وجيشا وقيادة ، على انه في مستوى طموح الامة وحلمها في الدفاع عن وجودها ، وعن حقها في العيش كريمة وحرة .

وفي الجانب الاخر من الصورة ، ظل العدو ، خلال هذه السنوات السبع ، ينتقل من وضع مربك الى آخر ، ومن مأزق الى مأزق جديد ، ومن ازمة خانقة الى اخرى . كان يمثل الوجه النقيض لواقعنا العراقي ، يمثل الوجه البشع ، اليائس ، المفكك الذي تأكله تناقضاته ، وحقده وأزماته .

وعلى النقيض من صلة العراق بالعالم ، القائمة على الاحترام والاحساس العالي بالمسؤولية ، كان العدو يقدم نفسه للعالم كله نظاما عدوانيا ، مظلما ، دموياً ، لا يحترم التزاماته ازاء الاخرين ، ولا يصدر غير الفوضى والشقاق ، والفتنة . اما بالنسبة لاوضاعه الداخلية فقد حاول دائما ان يغذي نزعة الشر والعدوان والتخلف في اتباعه بدل الضوء ، والخير ، والجمال .

ها هي الحرب تدخل عامها الثامن ، والعراق اشد ما يكون صلابة وتماسكا . ادهش العالم كله بشجاعته ، ومنهجه الواضح ، وصبره ، وحرصه على السلام المشرّف .

تحية المجد للعراق العظيم ، قيادة وشعبا ، وهو يسجل اروع الامثلة في البسالة ، والرجولة ، والموت في سبيل ارضه ، ونظافة تاريخه ، وعدالة مستقبله .

رئيس التحرير

في شعر الحرب : جدلية الحرب والحب

○ طراد الكبيسي ○

١ ـ بعدما عاد جلجامش ورفيقه من رحلتهما الى الغابة وقتلهما للوحش خمبابا ممثل الشرّ في الارض :

«غسل جلجامش شعره الاشعث الطويل وصقل سلاحه وارسل جدائل شعره على كتفيه
وخلع لباسه الوسخ واكتسى حللاً نظيفة
ارتدى حلّة مزركشة وربطها بزنار
ولما ان لبس جلجامش تاجه»

وبدا مزهواً بفعله وشبابه وقوته وجماله ورجولته رفعت عشتار عينيها اليه ورمقت جماله ووقعت في حبه وطلبت منه ان يتزوجها :

«تعال ياجلجامش وكنْ عريسي الذي اخترت
امنحني ثمرتك اتمتّع بها
كُنْ انت زوجي واكون زوجك»

وراحت تغريه بشتى المغريات : مركبات من حجر اللازورد والذهب ، مناصب ومنازل شرف كبير ، وثروة من الحمير والماعز والخيول .. الا ان جلجامش الذي عرف مكائدها والاذى الذي انزلته بكل من احبت واحبها جرياً على المثل الذي يقول : المرأة اذا احبت آذت .. رفض عرضها الزواج منه ، وراح يعيرها بعواقب حبها والزواج منها :

اي خير سأناله لو اخذتك زوجة .
انت ما انت الا الموقد الذي تخمد ناره في البرد
انت كالباب الخلفي لا يحفظ من ريح ولا عاصفة
انت قصر يتحطم في داخله الابطال
تعالي اقصُّ عليك ماسي عشاقك :»

وراح جلجامش يعدد المآسي التي حلت بعشاقها واحداً واحداً مما جعل عشتار تشتاط غضباً وتعرج الى السماء طالبة من ابيها الاله «آنو» ان يخلق لها ثوراً سماوياً تحارب به جلجامش وتقضي عليه ، وبخلافه سوف تحطم باب العالم الاسفل لتطلق الموتى فياكلون الاحياء ! وازاء هذا التهديد لم يملك الاله «آنو» الا ان يستجيب لرغبتها الوحشية فيسلمها مقود الثور السماوي وتنزل به الارض الى ارض اوروك .. حيث راح ينشر الرعب والفزع ويصرع الناس بالمئات بخواره المرعب .. وتدور المعركة بين الثور السماوي من جهة ، وجلجامش وانكيدو من جهة ثانية

حتى تمكنا بعد صراع عنيف ، من ان يجهزا عليه ويقتلعا قلبه .

ولعل هذه اول حرب في تاريخ البشرية تقع بسبب الحب .. واول قرينه على العلاقة الوثقى بين الحرب والحب ولا سيما اذا علمنا ان عشتار كانت الهة الحب والخصب والحرب في آن واحد .

٢ والنزاع في حرب طروادة بين طروادة واليونان كما هو معروف وكما تقصه الالياذة ـ ملحمة هوميروس كان بسبب الحب : المراة (هيلين) زوجة مينالوس ملك اسبرطة التي وقع باريس par is بن بريام ملك طروادة في غرامها فخطفها او هربت معه فكان الرهان في تلك الحرب هو الوصول الى هذه المراة الجميلة التي ما من عجب اذا ما تحمّل الطرواديون والاغريقيون المكسوون بالدروع ، الالم على امتداد اعوام طويلة من اجلها[1]

٣ وفي الملحمة الهندية الشهيرة (الرامايانا) تقع الحرب في بعض فصولها بسبب الحب ايضاً في احداث تتشابه الى حد كبير مع احداث الالياذة حيث يخطف (روان) ملك سيلان (سيتا) زوجة (راما) فتقع الحرب بينهما لاستعادة الزوجة المخطوفة (ودارت بين الفريقين معارك دامية سقط فيها اعظم الابطال والقواد ..) وفي الاخير يقتل (روان) بسيف (راما) وبقتله انتهت المعارك وانتصر راما (ثم استقبل راما) «سيتا، ولكنه لم يقربها خوفاً من الاشاعات التي اثيرت حول علاقتها بروان وذلك بسبب اقامتها في قصره وسيطرته عليها مدة غير يسيرة . وقد ادركت (سيتا) هذه الحقيقة ولذلك طلبت الى «لشمن» اخي زوجي راما ، اعداد نار حامية لتلقي فيها نفسها حتى تثبت طهارتها وعفتها . فاعدت النار والقت سيتا نفسها فيها ولكن «اله النار» حفظها من كل سوء وخرجت بريئة طاهرة من النار . فتوجه اليها راما وعانقها»[2]

ولا تخلو (المهابهارتا) او (قصة حرب براتا الكبرى) الملحمة الهندية الاكثر شهرة من مشكلة الحب في اثارة الحرب وخاصة عندما يقع الاب (بهيسما) في غرام فتاة تنتمي الى قبيلة الصيادين ـ اي من الطبقة الدنيا غير الملكية ـ ويصر والدها على ان نسلها هو من يرث المملكة فيستسلم (بهيسما) ويعد كذلك بالّا ينجب ابناء من غيرها مما يستدعي اثارة قضية الوراثة التي تنشب بسببها الحرب ايضاً[3]

٤ ـ ويصف رجمون الفروسية في اوربا القرون الوسطى بانها تقوم على نظام مشترك فعلاً بين فن الحب والفن العسكري او (تزويد الحب باسلوب) حسب تعبير هوبزتكا . املته «ضرورة اجتماعية ، وحاجة ماسة يشتد لزومها كلما ازدادت الاخلاق وحشية »[4] ويؤكد هذا دود dod بقوله «ان ذلك الحب كان نظاماً وان الافكار التي وردت في شعر التروبادور هي اساس ذلك النظام . وان كتاب اندرياس ما هو الا محاولة شبه علمية لارساء قوانين وقواعد لما مارسه التروبادور والعشاق الاخرون المعاصرون»[5]

والجدير بالذكر ان التطور في نظام الفروسية في اوربا القرون الوسطى من (منظمة عسكرية ، اقطاعية خاصة بطبقة الاشراف) الى (منظمة اجتماعية) وكذلك التطور في خصائص واخلاق الفرسان من (رجال طغاة قساة . نهاشون جشعون ، مسرفون ، متجبرون في طرق الكسب والسلب ، لا يخضعون لغير شهواتهم ، يدوسون العدالة باقدامهم ، ويتنازعون المنافع والمناصب بالدسيسة والخبث ، وبالاغتيال اذا اقتضى الامر) الى فرسان يتصفون بحماية الضعيف ، ونصرة المظلوم ، والوفاء ، والكرم ، ومراعاة تقاليد القتال ، واحترام المراة والارتفاع بها من مكانة منحطة الى مكانه تكاد تكون مقدسة بحيث صار لكل فارس حبيبة يقاتل باسمها .. هذا التطور ما كان ليحصل لولا الاتصال بالعرب سواء عن طريق الاندلس او اثناء الحروب الصليبية .. اذ من المقطوع فيه ان هذا «الادراك الجديد للحب .. وهذا الغناء الشاكي للمحبوبة الفاتنة ، المتابية المتعالية ابداً .. نظرة جديدة للمراة لا نظير لها في الاداب الاوربية القديمة كما قال رجمون وما كان ليحصل لولا اتصال الغرب بالشرق بواحد من الطرفين المذكورين او بهما معاً . حيث (اصبح الحب والتودد والكلف بالمغامرات وتمجيد الشرف الحربي ، روح الفروسية وحافزها كما تجسد في القصة والشعر بشكل خاص . وهو ما تميزت به الفروسية العربية قبل الاوربية بمئات السنين ـ كما سنلاحظ ذلك .

٥ ـ وفي شعر الحب والغزل العربي نجد قرائن كثيرة على جدلية الحب والحرب ، وبالذات تلك المجازات المستعارة بوفرة من لغة الحرب للحب ، حتى ليتخيّل للمرء ان الصلة تكاد تكون طبيعية بين غريزة الحب وغريزة الحرب ، كما يقول رجمون .٦

بل ليخيل لنا ، ان كل مغامرة حب هي اشبه بمغامرة او معركة حربية في مجريات الصراع الانساني من اجل الحصول على مكسب ما .. حيث ينطوي الحب ، كما الحرب ، على صراع ونضال وجهاد بين شخصيتين : الرجل والمراة (الحبيب والحبيبة) وقد يكون لكل واحد منهما حلفاؤه وعذّاله وقبيله ومثلما تكون نهاية كل صراع

بانتصار او هزيمة او مقتل احد الطرفين ، تكون نهاية كل حب . وقصص كثير من المحبين والعشاق معروفة فوضّاح اليمن انتهى بالموت او الاغتيال ، وعنترة غلب على امره ، رغم كل ما عرف عنه من بطولات وصولات في ميادين النزال ، وهكذا : توبه بن الحُمَيّر ، وعروة بن حزام ، وعمرو بن عجلان النهدي ، وقيس بن الملوح ، وجميل بثينة .. الخ .

ونعرض فيمايلي الى بعض قرائن الحب والحرب في هذا التراث العربي

أ ـ واول قرينة تبرز امامنا هي ارتباط ظاهرة الحب بالفتوة والفروسية اي ان المحبة مثل السماحة والكرم والشجاعة والمغامرة والظفر في المعركة من خصائص الفروسية للظفر بالمحبوب كما هي في قصص الكثير من المحبين للظفر او الوصول الى حبيباتهم فكان عمر بن ابي ربيعة مثلاً حين يريد الوصول الى احدى صاحباته كالذاهب في غزوة : يحترس ويتخفى مع المخاطرة بالنفس والنباهة في ايجاد الحيلة للاخلاص ساعة الحرج .

وبتُ أناجي النفس اين خباؤها وكيف لما آتي من الامر مصدرُ
فدّل عليها القلب ريا عرفتها، لها وهوى النفس الذي كاد يظهر
فلما فقدت الصوت منهم واطفئت مصابيح شبت بالعشاء وانور
وغاب قُميرٌ كنت ارجو غيوبه وروح رعيان ونوّم سُمّرُ
وُخفّف عني الصوتُ اقبلتُ مشيةالحباب وشخصيخيفة القوم ازوَرُ
فحييتُ إذْ فاجاتها فتولّهتْ وكادتْ بمكنون التحية تجهرُ
وقالت وعضتْ بالبنان : فضحتني وانت إمروٌ ميسورٌ امرك اعسر
اريتك إذْ هُنّا عليك الم تخف رقيباً ، وحولي من عدوّك حُضّرُ
فوالله ما ادري اتعجيلُ حاجةٍسرتْ بكَ ام قد نام مَنْ كنت تحذرُ
فقلت لها : بل قادني الشوق والهوىٰ ، وما عَيِن من الناس تنظر
فقالت وقد لانت وافرغ روعها كلاك بحفظ ربّك المتكبرُ
فانت ابا الخطّاب ـ غير منازع عليّ أمير كيف شئت مُؤمّرُ

وبعد ليلة ممتعة يقضيها مع صاحبته وقد نسي نفسه فاذا الصباح يدركه ، واستيقظ كل من في الحي وبات خروجه مشكلة ، فيشير عليها بأن يخرج امّا قاتلاً او مقتولاً :

فقلتُ : اباديهم فاما افوتهم واما ينال السيف ثاراً فيثار

ولكنها ترفض لان معنى هذا ، فضيحة لها في الحي ، ويتم اخراجه بحيله اخرى وبزي امراة ثالثة بينها وبين اختها ومع ذلك فكان مجنّه (ترسه) دون ما يتقي«ثلاث شخوص كاعبان ومعصر»

وهكذا ايضاً كان جميل بثينة مشهوراً باقتحامه وقلة اكتراثه باهل عشيقته المترصدين لقتله . وله في هذا قصص مشهورة حتى ان الخليفة اهدر دمه لاهل بثينة ولكنهم لم يجرؤوا على قتلة . ومع ان جميلاً كان محارباً وشجاعاً الا انه كان يرى في جهاد الحب ، غايته في الجهاد .

يقولون جاهدْ ياجميلُ بغزوةٍ
وايّ جهاد غيرهُنَّ اريدُ
لكل حديث بينهنَّ بشاشة
وكل قتيل عندهنَّ شهيدُ

وكانة يتمثل الحديث النبوي الشريف : مَنْ أحبَّ فعفَّ فمات فهو شهيد . اي ان الحديث هنا ، جعل قتيل الحُبّ العفيف في منزلة قتيل الجهاد ، اي الشهادة . فكلاهما جهاد : هذا جهاد النفس مع الرغبات المحرمة ، وذلك جهاد في سبيل الله .

بل ان جميلاً ليذهب ابعد . ففي زعمه ان قتيل الحُبّ اشرف من اي قتيل . قال :

وما بكت النساء على قتيلٍ
باشْرَفَ من قتيل الغانياتِ

ويطول المقام لو شئنا ان نسرد قصص مغامرات المحبين ، ولكننا نذكر بمغامرات امرؤ القيس المعروفة :

سَمِوْت إليها بعدما نام اهلها
سُمُوُّ حباب الماء حالاً على حال

ومغامرات وضاح اليمن ايضاً مع صاحبته روضة

سَموُتْ إليها بعد ما نام بَعْلها
وقد وسدُتْهُ الكفُ في ليلة الصُّرِدْ
اشارتْ بطرف العين اهلاً ومرحباً
ستعطى الذي تهوى على رغم مَنْ حَسَدْ
السْتَ ترى من حولنا من عدوِّنا
وكلُّ غلام شامخ الانف قد مَرَد

فقلت لها : اني امرؤ فاعْلمنّه
اذا ما اخذت السيفَ لم احفلْ بالعدَدْ

حيث يبرز لنا في هذه المغامرات ضرب من التحدي : انتصاف للكرامة وانتقاص من الطرف الاخر ، وخاصة بالنسبة للمحبين الذين احبوا ورفضت عروضهم بالزواج من حبيباتهم شان عنترة مع عبلة ، ووضاح اليمن مع روضة ، وجميل مع بثينة ، والمجنون مع ليلى ، والنهدي مع هند ، وعروة بن حزام مع عفراء ، وتوبة مع ليلى الاخيلية .. الخ . ويجسد وضاح هذا التحدي في هذا الحوار مع صاحبته :

قالت : الا لا تلجن دارنا — إن ابانا رجل غائر
قلتُ : فانّي طالبٌ غِرّةً — منه وسيفي صارم باتر
قالت : فان القصرَ من دُوننا — قلتُ : فاني فوقه ظاهرُ
قالت : فهذا البحر ما بيننا — قلتُ : فاني سابحٌ ماهرُ
قالت : فحولي إخوة سَبْعةٌ — قلتُ : فاني غالبٌ قاهرُ
قالت : فليث رابضٌ بيننا — قلتُ : فاني اسدٌ عاقر
قالت : فانّ الله من فوقنا — قلتُ : فرَبّي راحمٌ غافرُ
قالت : لقد اعييْتنا حُجةً — فات اذا ما هَجَع السامرُ
واسقُط علينا كسقوط النّدى — ليلة لاناه ولا زاجرُ

إن هذه القصص وكثير غيرها مما تزخر به كتب المحبين ومصارع العشاق .. تؤكد دون شك ما ذهب اليه العقاد من خصائص الحب التي تنزله منزلة الحرب او الغزو والمغامرات الخطرة غير مأمونة العواقب وهي :

١ ـ ظفر حيوي لانه استيلاء شخصية على شخصية اخرى .

٢ ـ تضحية لانه مطلب نوعي تهمل فيه منافع الفرد الذاتية .

٣ ـ عراك ووئام ، وظفر وتسليم ، واختيار واكراه ، وعزة وذل ، وقسوة ورحمة .

ذلك ان العشق في رأي العقاد هو «اقوى غريزة تختلج بها البنية الانسانية» وهو في طبيعته الاولى «شواظ لاذع يلتف دخانه بناره ، ويلتهب شوقاً الى وقوده»[٧]

ولا عجب بعد هذا ، اذا وجدنا المجنون (قيس بن الملوح) يصف الحب بالداهية ، والداهية من اسماء الحرب ، عندما قال :

«فاني بليلى قد لقيت الدواهيا»

ب ـ واذا كانت قصص ومغامرات المحبين نفسها تشي بالتماثل والمشابهة بين فعل الحرب والحب لانهما من مميزات الفارس والفروسية ، فاننا نجد في الوقت نفسه ، كثيراً من شعر الحماسة المحال الى المرأة يقع في الاطار نفسه اعني : ان عنترة عندما يوجه الخطاب الى صاحبته في قوله مثلاً :

يُخبرك من شهد الوقيعة انني
اغشى الوغى واعفُّ عند المغنم

فكانه يقول لها : انظري شأني وما انا فاعله وما انا عليه من الشجاعة والعفَّة : اي كانه يُحيل انتصاراته في الحرب وما هو عليه من اخلاقيات الفتى .. اليها ، ليعلو في عينيها ، ولم لا ! اليس هو مثالها في الرجولة ! أليس هو من يحميها ويذب عنها غوائل الاعداء . والجوع ، وذل الأسر . يقول هُدبة بن الخشرم

وقد علمتْ سُليمى ان عودي — على الحدثان ذو ايدٍ صَليبُ
وانَّ خليقتي كرم وانّي — إذا ابدتْ نواجذَها الحروبُ
أُعينُ على مكارمها واغشى — مكارهَها إذا كَسَعَ الهيوب
وانّي في العظائم ذو غناءٍ — وأُدعى للفَعَال فاستجيبُ

وهذا يعني ـ في رأينا ـ ان الكثير من الغزل الذي يجيء في مقدمات شعر الحماسة مما يُعدُّ تقليدياً ، هو ابعد من هذا الاعتبار . انه في رأينا ، خطابٌ إحالة من الشاعر الفارس الى من يُحَب ، مُذكّراًإياها بجدارته وأهليته بحّبه لها ، وحّبها له . يقول عنترة .

اثني عليَّ بما علمتِ فانني — سمح مخالقتي إذا لم اظلم

ومذكراً إياها بمنعته وعزّته ، وانَّ عزَّتها من عزّته فهو الذي يدفع عنها ذل الاسر ومهانة الغربة قال عنترة في يوم الفروق :

ونَحْنُ مَنَعْنا بالفروق نساءنا
نُطرِّفُ عنها مُشعلاتٍ غواشيا

ومثل هذا قول جميل بثينة :

نحنُ مَنَعْنا يوم اولٍ نساءنا
ويوم افيٍ والاسنّة ترعفُ

ويوم ركايا ذي الدِبَاة ووقعةٍ ببتيان كانت بعض ما قد تسلّفوا
يحبَ الغواني البيض ظل لوائنا اذا ما اتانا الصارخ المتلهّفُ[8]

اي ان «الايام » هذه فرصة الشاعر الفارس لتاكيد رجولته ومحبته وحمايته لحبيبته .

ولم تكن مصاحبة النساء للمقاتلين في اغلب الحروب العربية ، في راينا ، لتادية خدمات وحسب ، كتضميد الجرحى ، وتجهيز الطعام . لان هناك حروباً لم تصاحب فيها النساء الجنود وكان الجنود يقومون بهذه الواجبات لكن وجود النساء كان في كثير من الاحيان هو لاثارة حمية ونخوة المقاتلين ووضعهم امام خيارين: اما النصر واما ان تغدو نساؤهم واعراضهم نهباً للاعداء.والدليل على هذا انهم في المعارك القاسية والحاسمة ، كانوا يقطّعون وضر الابل التي تحمل النساء حتى يزداد المقاتلون ثباتاً في وجه الاعداء كالذي حصل في معركة ذي قار مثلاً ، قال يزيد بن سيار بن الحارث يحرض قومه على القتال .

مِنْ فرَّ منكم فرَّ عن حريمه — وجاره ، وفرّ عن نديمه

وكانت الحُرَقَةُ بنت النعمان ، ونساء كثير من بني شيبان وبني بكر يُحرِّضْنَ المقاتلين ، وهنَّ ينشدن :

نحن بنات طارقْ
نمشي على النمارقْ
مشي القطا البوارقْ
والمسكُ في المفارقْ
والدرُّ في المخانقْ
ان تقبلوا نعانق
ونفرش النمارقْ
او تدبروا نفارق
فراق غير وامق

كما كان المقاتلون من الشعراء وغيرهم ، كما يؤكد ذلك رجز الحرب ، يحيلون فعالهم البطولة الى حبيباتهم او يتنادون باسمائهن . من ذلك قول مالك بن الحكم بن مسعود الثقفي في وقعة الجسر على الفرات ، مرتجزاً وهو يتقدم نحو الاعداء ، مخاطباً حبيبته التي لم يكن قد اعرس بها بعد :

قد علمتْ واضحةُ الترائب — ميّاسة بالثغر والذوائبْ
انّي غداة الروع والتشاغبْ — اشجع من ذي لبدةٍ مواثبْ
قتّال اقران مَخوف الجانبْ

ومثله قول غالب بن عبدالله الاسدي في القادسية في يوم ارماث .

قد علمت واردة المسائخ — ذات اللَبّات والبنان الواضح
بانني صمصامها المشايخ — وفارج الامر المهم الفادخ

ان هذا الرجز مثل غيره من الشعر الذي يقال في ابان المعارك هو في الحقيقة ما يمكن ان ندعوه بشعر الحب الفروسي . اي الذي تمتزج فيه عاطفة الحب بالشجاعة في الحروب حيث تصبح الحرب قتالاً بالحب ، دفاعاً عن الحب ، فالفارس هو (الصمصام المشيح) عن الحبيبة خطر الاعداء ، وفارج الكرب الخطير اذا ما ادلهم !

ولعل ـ ايضاً ـ ابرز ترابط لقيم الفروسية في الحب والحرب ، هذا السموُّ الاخلاقي الذي يفصح عنه المقاتل العربي ، والمتمثل في احترام المحُب لحرمة المحارب الذي هو تعبير في الوقت نفسه عن احترامه لنفسه في شجاعته وفي خلقه لئلا يوصف بالغدر.واحترام لمبدأ الفروسية في آن واحد . قال عنترة :

اغشى فتاة الحي عند حليلها
واذا غزا في الحرب لا اغشاها

ان عنترة الذي يعرف ان المحارب انما يدافع عن القبيلة وشرفها وعن عرضه وحبه ، يابى لنفسه ان يدنس القيم التي يدافع عنها المحارب ، كما يدافع هو نفسه عنها ، ويابى ايضاً لنفسه ان يوصف بالجبن ان غشي امرأة حاميها غير موجود .

اما اوثق ترابط نجده بين الحب والحرب ويدعم راينا في ما ذهبنا اليه من ان الكثير من شعر الغزل في مقدمات شعر الحماسة انما هو غزل حقيقي ، هو قول ابي عطاء السندي حيث حضور الحبيبة في وجدان المقاتل وهو في ذروة معمعان المعركة قال :

ذكرتكِ[1] والخطيُّ يخطر بيننا
وقد نَهلَتْ مني المثقفةُ السُمرُ

هل كان حضورها ـ تقليديا . ام لانها تعيش في خاطره ، خصوصاً وانه انما يقاتل دفاعاً عنها وباسمها كما كان يقاتل الفرسان باسماء حبيباتهم في القرون الوسطى ، وكما قاتلت العرب كثيراً دفاعاً عن اعراضها وذمارها واحيائها .. الم يقل شاعر آخر :

«تقاتلُ ـ اي القبيلة ـ الروعَ دون نسائها» .

ومثل هذا رغبة عنترة في تقبيل السيوف لان لمعانها وهي تتناوش في ارض المعركة ، عقدَ في ذهنه ، قرينةً بينه وبين بارق ثغر الحبيبة المتبسم ، قال :

فوددتُ تقبيل السيوفِ لأنها
لمعَتْ كبارق ثغركِ المتبسّمِ

ان علاقة الشبه هنا لا نظنّها علاقة شبه مجردة بقدر ما تعكس حميمية الحب المكنون في وجدان عنترة للاثنين لانهما سبيلاه الى الحياة والحرية ، خصوصاً اذا علمنا انه كان على عنترة ان يؤكد بحد السيف حريته وجدارته بين قوم لا يُعتدّ بالملونين بينهم الا من خلال قيم يصنعونها بانفسهم لأنفسهم يعترف بها المجتمع الحُرّ في الشجاعة والشهامة والكرم .. الخ فضلاً عن انه كان على عنترة ان يوفر بحد السيف ايضاً ، مهر حبيبته عبلة مئة من النوق العصافير .(٩)

جـ ـ أما المجازات الاستعارية من لغة الحرب للحب فهي اكثر من ان تحصى فقد القت الحرب بظلها على الحب ، او لان الحب من طبيعة الحرب . فرأينا صور الحرب والقتال وادواتهما هي نفسها في الحب.فنظرات الحبيبة ، او كلماتها احياناً ، تكون بمثابة النبال والنشاب النافذ . قال عمر بن ابي ربيعة :

خُبِّرْتُ ما قالت فبتّ كانما
رُميَ الحشا بنوافذ النشّابِ

ولابي حيّة النميري :

رَمَتْني وسترُ الله بيني وبينها
ونحنُ باكناف الحجاز رميمُ

فلو انها رَمَتني رَمَيْتُها
ولكنّ عهدي بالنضال قديم

واللواحظ ، رغم فتورهن ، هُنّ امضى من حد السيف . قال عز الدين ابو علي :

قَتَلتْهُ لواحظٌ فاترات
هي امضى حدّاً من المشرفيِّ

ولمحيي الدين بن زيلاق :

اسمرُ من جَفْنهِ مُهنّدهُ
الماضي ومن شَعْرهِ حمائلُهُ
تلقاهُ شاكي السلاح ناظرُه
سِنانُه والقَوام عاملُه

وللبهاء زهير :

لِحاظُكَ امضى من المُرهفِ
وريقُكَ اشهى من القرْقفِ
ومن سيف لحظكَ لا اتقي
ومن خَمر ريقكَ لا اكتفي
زَها وردُ خَديكَ لكنه
بغير اللواحظ لم يُقطفِ

اما القَوام فمتى انثنى فانه من دلال التِيه ، يزري بالذابل الخطيّ ! انه يفوق الرمح لدانة ورشاقة . قال محيي الدين بن زيلاق :

ثنىً مثل لدن السمهرّي ولونُهُ
وجرّر غضْباً مرهفاً من جفونه

وللمعري :

ثنى قدَّهُ واختال كالأسمر اللّدنِ
فايقظ سيفَ اللحظ من ناعس الجفنِ

اذن ، فالحب ، حرب جنودهُ الفاتنات ومرادهن مصارع العشاق : فهن «يصرعْنَ ذا اللُبّ حتى لا حَراك به» ويرمين «بسهمين في أعشار قلب مُقتّل» ويقتُلْنَ «بفاحم وبذي غروب» وهُنَّ الآسرات في هذه المعركة غير ماسورات :

الا قاتل الله الهوى كيف قادني
كما قيد مغلول اليدين اسيرُ

وباختصار

كُتب القتل والقتال علينا
وعلى الغانيات جر الذيولِ (١٠)

وبالمقابل ، وكما استعاروا لغة الحرب للحب ، فقد استعاروا لغة الحُبّ للحرب . اي مثلما شبهوا قوام المراة ونظراتها بالسلاح شبهوا السلاح بقوام المراة ونظراتها قال احدهم يصف الرمح :

وَلَدْن تغار عليه العروسُ اذا ما تثنى بحسن القَوام
له مُقلة كَحُلَتْ بالسعير فاعجبْ به ناظراً عن ضرام

وقال آخر يصف حديدة الرمح بالمقلة الزرقاء :

يرنو الى حبّ القلوب بمقلةٍ
زرقاء ارمدها الردى ما تَطْرِفُ
صادٍ متى يَردُ النفوس يَجدْ بها
ريّاً وتصدره المنايا برعفُ (١١)

○ ○ ○

كان ذاك في الشعر العربي القديم : شعر الغزل والحماسة معاً . فكيف تتجسّد جدلية الحب والحرب في الشعر الحديث .

انها تتجسد على مستوى الصراع الانساني في اتجاهين :
الاول : صراع الحب والحرب في اطار الوجود العام .
الثاني : في الاطار الخاص المتعيّن .

ونعني بالاول : صراع الحب في اطار كينوني من اجل حياة معافاة ، وكون غير موبوء بالحقد والقهر . وهذا ما نجده في جل الشعر الحديث العربي والانساني متمثلاً في الشد الدرامي في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية .. الخ ..

ونعني بالثاني : صراع الحب في اطار الحرب ، والحرب في اطار الحب ، من اجل الحياة والسلام والنضال للحفاظ على كل عزيز ومحبوب : الارض، الحبيبة ، الحرية/الكرامة ، المبادىء .. الخ .

ومع ان الرموز تكاد تتماثل في كلا المنزعين ، وتلتقي في الفكرة والهدف ، لكن التمييز هنا متأت مما هو متعين مؤسس ، او غير متعين/ ما هو مؤسس في فضاء تجربة معينة محددة في زمن اجتماعي محدد .. وما هو غير متعين يعوم في فضاء كوني ، ولكنْ له زمن تاريخي .

في الاطار الاول ، وحيث الشعر جامع ثنائية الحب والحرب في معركة الوجود ، يبدو لنا مع رينه حبشي ، ان الشعر تعبير عن وعي الشاعر للوحدة حتى في اكثر الاشياء تبايناً . الشاعر مكتشف السلامَ في الحرب ، والحياةَ في القتل (الموت) والحضورَ في النسيان ، والمودةَ فيما يبدو خصاماً :

واول ما قاد المودة بيننا
بوادي بغيض يابُثَينُ ، سُبابُ

وفي نطاق صراع البحث عن الحقيقة (حيث يتضاد الناس ويقتتلون لانتصار مثلهم) يجد الشاعر نفسه امام نوع من التحدي الملزم فهو بقدر ما يحارب من اجل الحقيقة والعدالة والمحبة وجعل الكون انسانياً ، وبقدر ما يكشف عن العوامل التي تجعل من الكون لا انسانياً .. بقدر ما يُثير فينا الرغبة في وجوب الكون الواجب الوجود(١٢)

يعني بتعبير آخر ، انّ الشعر الحقيقي هو الذي يوقظ فينا الرغبة في الحياة . ولكي يوقظ فينا الرغبة هذه ، لابد ان يكون وعيه لموت زيدٍ من الناس مثلاً باعتباره محنة الانسان في مواجهته للموتّ والاندثار لا محنة زيد وحده ، وان يرى في حب زينب من النساء ، باعتباره سعي الانسان الى الكمال : بالتكامل مع شطره الثاني ، او بالتوحد والانسجام مع الوجود الانساني .(١٣)

وهذا يعني في المطلق المتصوَّر ان ثنائية الحب والحرب (الموت) هي ثنائية الوجود ، لكنها ثنائية تنطوي على صراع ثنائي متزامن ومتموضع : صراع داخل الحب نفسه وداخل الحرب نفسها من جهة ، وصراع بين الحب والحرب من جهة ثانية . اي انه صراع قدري كقدر الفراشة بين انجذابها الى النار ، متوهمة انها الحياة ، وبين احتراقها في النار . او مثل رغبة السّياب ، ايام كان طفلاً ، في اكتشاف اعماق الكون والمجهول بما فيه عالم الموت عن طريق الموت . حين اعرب عن رغبته في الغرق في «بويب» «يلقط المحار» ويغتدي مع الجزر الى البحر ! «فالموت عالم غريب يفتن الصغار» «وبابه الخفي كان فيك يابويب» دون ان يعي انه يسوق نفسه الى الموت .

وإنما المفارقة تضادية بالطبع ، ان يكون «بويب» اي الماء .. مصدر كل حي .. وان يكون «بابُ الموتِ الخفيُّ فيه» في آن واحد .

هذه الجدلية من الاطروحة the sis ونقيضها – Anti thesis التي الح عليها السّياب مجسداً صراع الموت والحياة ، وبعث الحياة من الموت هي تماماً كجدلية الشهادة. الشهيد الذي يموت ليعود من جديد الى الحياة «حالاً» في كل جزء من الوطن : التراب ، الشجر ، المطر ، المستقبل .. وكان لسان حاله يقول مع السيّاب :

«متُّ كي يؤكل الخبز باسمي لكي يزرعوني مع الموسم .
كم حياة ساحيا : ففي كل حفرة

صرتُ مستقبلاً ، صرتُ بذره ،
صرت جيلاً من الناس ، في كل قلب دمي
قطرةٌ منه ، او بعضُ قطره»[١١]

وهكذا : ايضاً بعودة الشهيد (مستقبلاً وجيلاً من الناس) تكون روح يهوذا .. رمز الموت والغدر ، قد ذبلت واصفرت فقد اماتته قيامة الشهيد بفضحها لسره واحالته الى «تمثال فكرة» متحجرة بلا روح .

إن السياب عندما يقيم متوازية بين (أعين البندقيات) رمز الحرب والقتل والظلمة ، و (احداق الشعب) رمز الحنان والحب والضياء .. فانه ليجد موته كبيراً ، وانتصاراً .. اذا ما مات .. لسبب جوهري في هذا الصراع هو ان (أعين البندقيات من حديد ونار .. بينما أعين الشعب «من ضياء السماوات ، ومن ذكريات وحُب .»

اي ان الاولى معتدية وباطلة ومتشيئة بينما الثانية : رسالة سماء وحضارة وأنسنة . قال :

«اعين البندقيات ، ياكلن دربي ،
شُرعٌ تحلم النارُ فيها بصلبي ،
إن تكن من حديد ونار ، فاحداق شعبي
من ضياء السماوات ، من ذكريات وحُبّ
تحمل العبُ عني فيندى صليبي ، فما اصغره
ذلك الموتُ ، موتي ، وما اكبره ! «المسيح بعد الصلب» .

أما قصيدة (الاسلحة والاطفال) فتجسّد هي الاخرى ، جدلية الحرب والحب ، بسخرية مُرّة . في مستويين : (١) مستوى التناقض بين الاطفال والاسلحة من جهة ، والتناقض هذا مفهوم . فالاطفال رمز الحب والبراءة والحياة والبهجة ، بينما الاسلحة رمز الموت والدمار والكآبة . (٢) مستوى التناقض داخل عمل تاجر الاسلحة نفسه . اي ان التاجر في الوقت الذي يروّجُ لبضاعة يدرأ بها الجوع عن اطفاله ، يحفر بها قبوراً لاطفاله . وتلك هي المفارقة الساخرة الاشدُّ وقعاً وقوة في التعبير عن التضاد من اي تعبير آخر :

«لك الويلُ من تاجر اشام
ومن خائض في مسيل الدم
ومن جاهل أنَّ ما يشتريه
– لدرء الطوى والردى عن بنيه
قبور يوارون فيها بنيه !»

○ ○ ○

في قصيدة الحرب المفروضة علينا من قبل النظام الايراني ، تبرز جدلية الحب والحرب بوضوح اشدّ وفي الأطار المتعيّن ، لأن القصيدة هذه تأسست في فضاء الحرب نفسها،ولأنّ الحرب من الطرف العراقي هي حرب دفاع ضد عدوان يستهدف كل ما هو عزيز ومحبوب : الانسان ، الارض ، الحبيبة ، والخيار الانساني ..الخ. كان طبيعياً ومنطقياً ان الحب هو الذي يقاتل ، والنار (الحرب) هي التي تشحذ معدن هذا الحب ، انه اذن ، (الحب المسلح المناضل من اجل ان يتكشف وسطَ عتامة الاشياء ، وجهُ الانسان) [١٥] وإشراقةُ الحبيبة ، وتعود سماء الوطن صافية زرقاء بعد ان غطاها حقد الأعداء بالدخان والغبار .

هذا الحب الذي يتجسّد في ارفع درجات التضحية من اجل المحبوب ، اعني : الشهادة من أجل الوطن بكل ما يعنيه .

الحرب والحب من الاضداد : كلاهما رحم للحياة والموت معاً . الحربُ تقتل الحياةً . ولكنها في الوقت نفسه تنطوي على حياة : (ولكم في القصاص حياة) و (الشهداء احياء عند ربّهم يرزقون) والحبُ يُشعل الحياة ويبعث البهجة والسرور ولكنه في الوقت نفسه يحمل بذرة الموت والكآبة :

كم قتيل كما قُتلت شهيد بخمر الطلا وورد الخدود
و ياسَرْحَةً للحُزْنِ لم يُبلَلْ بغير دمي ثراها
ممنـــوعةً لاظلهــا يدنــو اليَّ ولا جناهــا [١٦]

ومن هنا فان الصراع في الحرب والحب الذي ينتهي عادة بغالب ومغلوب،هو صراع لفك اشتباك التضاد هذا ، بانتصار احدهما على الاخر ، سواء في النفس على مستوى الفرد في الحب ، او في الوجود الانساني على مستوى العام او الخاص في الحرب .

لقد قامت حروب في التاريخ من اجل تحرير امراة (حرب طروادة ، والحرب في الرامايانا مثلاً) ولكن المراة في الحقيقة ، ليست امراة بذاتها ، انها الوطن ، الكرامة وخيار الانسان . وقامت حروب من اجل التحرير او الدفاع عن الوطن . وكثيرا ما رمز – في الشعر – للوطن بالحبيبة،وفي الحب تصير الحبيبة هي وطن الانسان . وفي الحرب يصير الوطن ، كينونة الانسان – المحارب . وتخليص الكينونة الى (حيز الوجود عن طريق النزاع والضرورة) .

اذن ليس مستغرباً اذا ما ادار الشاعر ، الصراع بين الوطن والعدو ، مرموزاً اليه بالصراع بين المراة (سيدة المحبة) – رمز الخصب والحياة والتجدد والبهجة ، وبين شبح الموت المكفن بالسواد (الشبح الملفوف بالاسود) كما في قصيدة (الحرب) لياسين طه حافظ . فالحرب

كصراع بين اضداد : الحُبّ والكُرْه ، الكفاية والطمع ، الحرية والاستعباد ، الموت والحياة ، متجّسدة في رموز وارادات بشرية ، يديرها ايقاظ ومتشبثون : يُمثّل الايقاظُ : الحبَّ الوطن ، الحرية ، والعلاقة الانسانية ، بينما يُمثل المتشّبثون الحقدَ والطمعَ وارادةَ الاستعباد وكل مَنْ ينظر الى ما في الوجود كشيء مجرد من العلائق الانسانية .

ومن هنا يبرز الصراع حين يتمثل في حرب،في اعلى ذراه الانسانية فهو تجسيد لاعلى درجات المحبة من جهة ، واحط نوازع الوحشية من جهة ثانية . واذا اخذنا مثلاً ، قصيدة (سيدة الاهوار) ليوسف الصائغ ، نجد الشهيدة (تسواهن) قد جسّدت في مقارعتها الغزاة دفاعاً عن بيتها واطفالها ومائها وارضها ـ حدّ الشهادة ،اعلى درجات المحبة : والمحبة تضحية وفداء ، اعلى درجاتها الشهادة بينما جسّد الغزاة أحط نوازع الوحشية :

والوحشية كره وحقد وجشع وتشيّؤ : اي الغاء انسانية الآخر :

«ومن خلفها ،
كان صوتُ بكاء الصغيرين
يصعد في روحها
ويُبدّل من شكل اجفانها
وموضع اسنانها
جمُعت نفسها ، تحت اضراسها
وصاحت على الوطن المستثار
واطلقت النار ثانية ، وثالثة .
وظلّت تشدُّ الزناد ،
وظل الزمان يدور بها ..
فهي تلهث
من حوبة .. وانتصار
حتى سقطت»

فاي عطاء ، واية محبة تكون لأمراة قاتلت هذا القتال ، خصوصاً ، وصراخ طفليها يضج في كيانها ، وهما يلوذان بظهرها خوفاً من خناجر الاعداء !

ومثل هذه«المراة التي «اعطت للحرب ثلاثة ابناء»في قصيدة (رؤيا نصب الشهيد) لحميد سعيد «لتدرأ عن وطن الحب شرور العدوان» ان حميد سعيد اذ يرى في الشهادة اعلى درجات العطاء ، يرى الحب اعلى امارات الشهادة فالنفس (امارة بالحب) لاسواه . والمسكونون بالشهادة هم المسكونون بالحب ؛ حب الوطن ، ولجاجات العشق لكل ما فيه .

«اولئك اصحاب النجدات
تقول الاغصان الداكنة الخضرة
وعلى ميمنة النهر يقيم العشاق
وقد سكنتم ارواح حبيباتٍ
كن تمنعن طويلاً .. خارج وطن الشهداء
ان لجاجات العشق تصير .. نداءاتٍ وحرائقه ..
تغدو ساعات باردةً .. وحدائق غنّاء»

ولن اكون مغالياً اذا قلت : ان اغنية (احنة مشينا للحرب) وهي من اوائل اغاني الحرب ، قد جسدت جدلية الحب والحرب بكل العمق والبساطة في الوعي الشعبي الذي لا يكون اعمق واصفى منه في بعض الاحيان :

تقول الاغنية :
إحنة مشينا .. مشينا مشينا .. للحربْ
عاشگ يدافع من اجل محبوبته .. محبوبته
وإحنه مشينا للحربْ
هذا العراقي .. العراقي .. العراقي مِنْ يحبْ
يفْنة ولا عايل يمس محبوبته .. محبوته
وإحنة مشينا للحرب)

تلك هي القضية ـ كما يقال ـ بكل عمقها وبساطتها وعنفوانها والتي ادار في ضوئها سامي مهدي،الصراعَ في قصيدته (رايت ما رايت) بين عشتار : رمز الوطن والمحبة والخصب والجمال و (زارا) رمز الجشع والعدوان والكراهية والقبح والعقم .

انه صراع لا خيار فيه . تَقْتُلُ اوْ تُقْتَلُ . وتلك هي الحرب : حُبّ مناضل مسلح بحب الحياة والحرية . وحقد مسلح بناب الخنزير البري ! رحم واسع ينمو فيه التاريخ وتنفرز النفوس والارادات : الخيرة من الشريرة . الاصيلة من المتشيئة .

إن القصائد التي تحمل عنوان «الحب» او الحب والحرب ، من شعر الحرب ، اكثر من ان تحصى لكننا لا نقيم الاعتبار للعنوان او الشعار وحده ، على اهمية ان يضم العنوان مضمونه تحت جنحيه بالضرورة او كما هو المفترض .. اننا نبحث في الحقيقة فيما هو ابعد من الشكلية ، في الجدلية الكامنة في رؤيا الحب والحرب .. في الولادة الجديدة في عملية احتراق الفينيق.في البعث الكامن في موت دموزي ، في كل ما يعد تحدياً انسانياً لعوامل الموت والذبول والعواصف المدمرة للحياة.وفيما يجمع النار والمطر .. والحب والحرب . اي في الصراع داخل البنية

الواحدة ، او بين بِنْيتين : حيَّة وميتة، في قصيدة (زفاف علوان الحويزي) لعلي جعفر العلاق :

«كان علوان مغتبطاً بفتوّته ،
ومتاعبه
وهواه
عابراً خضرة الماء
مشحوفهُ
مثل غيم من الكحل ، منزلهُ
هادىء ، وبه شهوة للحياةْ .
ولعلوانَ اغنيةٌ
يقطر الكحلُ منها ،
له إمراة ،
يتحدث لليل عنها ،
له غيظه ورضاه ،
له الهور ، حلفاؤه ،
وفوانيسُه ، وماه»

هذه كينونة حيَّة حيوية ملؤها الحب والبهجة والرغبة بالحياة ، وفجاة بدات «ظلمة فظَّة» :

«تتراكم ما بين منزلِهِ والقصب
صارت الريح اشرسَ ،
والافق مثل غراب ينوحُ
واصبح لون المياه
مظلماً ، صار وجه المياه
غيمةٌ من دمٍ
وغزاة»

وهذه كينونة عاصفة مدمرة ، ميتة لانها اشبه بـ (الكينونة) المنطلقة من عالم الموتى لا تعرف الحياة بل وتحقد عليها .. ويشتد الصراع بين البنيتين : (سبع ليال شداد) من اللهب والدم والجثث والحرائق .. وعلوان (الكينونة الحيَّة) : (يرد المغيرين عن مائه ، وعن امراة تتفيا احلامه) .. حتى يسقط شهيداً دفاعاً عن حبه : المراة التي تتفيا احلامه ، وعن ارضه ومائه ، ومشحوفه ، واغانيه ومتاعبه ايضاً ..!

وهكذا .. خلق الانسان اضداد .. والحرب صراع اضداد .. ومن صراع الاضداد .. داخل الانسان نفسه ، ومع الكون ومتضاداته : ينمو التاريخ ويولد الانسان متجدداً . وفي الحرب فرصة للرجولة والحب (فما اشبه الحرب بالحب) وما اشبه الحب بالحرب فكلاهما «استعار نار ، وتاجج حريق ، وتوقد شعلة»[١٧] وكلاهما مترابطين ، يصنعان ويحميان الحياة عندما تتعرض للتدمير او الذبول ، او الحقد .[١٨]

الاشارات

١ ـ الروح الهوميرية وعظمة الالياذة لجلبرت موري ـ ترجمة عبدالواحد محمد ـ مجلة (الثقافة الاجنبية) ع ٤ ـ ١٩٨٥ ص ١٢٢ .
٢ ـ الرامايانا : عرض وتلخيص محمد اسماعيل الندوي / مجلة (تراث الانسانية) المصرية ـ مجلد ١٢ .
٣ ـ المهابهارتا ـ (الثقافة الاجنبية) عـ ٤ ـ ١٩٨٥

٤ ـ الحب والغرب ـ ترجمة عمر شخاشيرو ـ دمشق ١٩٧٢ ـ ص ٣١٥ .
٥ ـ ناجيه المراني : (الحب بين تراثين) ص ٢٧ . اما كتاب اندريلس المشار اليه فهو كتاب فن الحب **the art of courtly love** يرجع تاليفه الى القرن الثالث عشر للميلاد . ويتناول الكتاب الحب من جميع نواحيه . ويشبه الى حد كبير كتاب (طوق الحمامة) لابن حزم . (المصدر نفسه ص ٢٧) وكذلك ينظر كتاب (مفهوم الفروسية في التراث العربي واثره في فروسية القرون الوسطى في اوربا) لبومزا فوزيه الموسوعة الصغيرة ـ رقم ٢٣٤)
٦ ـ الحب والغرب انظر ص ٣١٢ ـ ٣١٣ .
٧ ـ جميل بثينة سلسلة اقرا ـ رقم (١٣) الصفحات : ٧١ ، ٧٢ ، ٦٣ ، ٦٥ .
٨ ـ ترعف : تقطر دماً والركايا جمع ركيه وهي البئر وذو الجذاة وبتيلن : موضعان .

٩ ـ كتابنا : شعر الحرب ـ الموسوعة الصغيرة ـ ع (١٣٥) ص ١٠٣ .
١٠ ـ البيتان لجميل بثينة .
١١ ـ الانوار ومحاسن الاشعار للشمشاطي ت : صالح مهدي العزاوي :
١٢ ـ كتاب : (الشعر في معركة الوجود) دار مجلة شعر ـ بيروت ١٩٦٠ ينظر مقال رينه حبشي بالعنوان نفسه ص ١٠١ .
١٣ ـ المصدر نفسه ينظر : مقال نديم نعيمه ص ١٤٤ .
١٤ ـ قصيدة (النهر والموت) من ديوانه (انشودة المطر) دار مجلة شعر ١٩٦٠ .
١٥ ـ هيرقليطس : جدل الحب والحرب ـ ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد/ ص ٢٦ .
١٦ ـ البيتان للشريف الرضي .
١٧ ـ طوق الحمامة لابن حزم الاندلسي : ص ١٣ .
١٨ ـ كتابنا : قصيدة الحرب الحديثة في العراق ١١٨/١ .

وجوه : سلاما ياعراق

سيناريو : محمد الجزائري

□ المعالجة الادبية:

تأكيد قوة العراق، برجاله ونسائه وقائده الرمز صدام حسين.. من خلال وحدات فنية (وجوه)، مع مكملاتها الفنية (البيئة: الزمكانية) وعبر البعد الحضاري والتاريخي لانسان وادي الرافدين، من عصور ماقبل التاريخ، والى حربنا العادلة ضد العدو الايراني..

للاستنتاج بإن شعب العراق، صاحب الثورات، لا يمكن ان يهزم مادام يمتلك هذا العمق الحضاري والتاريخي.

□ المعالجة السينمائية:

يعتمد الشريط على تتالى وتراكم الصور لثلاثة انواع من اشكال الوجوه ، مضافا اليها المكملات الفنية حسب مقتضيات المكان والزمن والحقبة التاريخية :

- وجوه (نحت)
- وجوه (رسم/زيت)
- وجوه (فوتغراف)

وعلى اساس ثلاثة نواع من طبيعة الوجوه :

١ ـ التاريخ القديم : أ ـ وجوه قادة ، شخصيات ، ملكات ، ملوك .. من التاريخ القديم .

ب ـ وجوه قادة ، شخصيات (رجالا ونساء) من التاريخ العربي ـ الاسلامي

٢ ـ التاريخ الحديث : ج ـ وجوه عراقية من المجتمع العراقي قبل ثورة ١٧ ـ ٣٠ تموز ١٩٦٨

٣ ـ الفترة المعاصرة : ـ د ـ وجوه عراقية من المجتمع الجديد (بعد ثورة ١٧ ـ ٣٠ تموز ١٩٦٨) من شرائح اجتماعية وقومية وبيئية مختلفة ، تتوحد مع وجه القائد المنصور صدام حسين وجنده البواسل في القادسية الثانية

ـ تتخلل الشريط كتابة تواريخ واسماء ، وفي الغالب تواريخ ، دون اقحام لاي تعليق زائد ..

الوجوه : انها تشير فقط ، مع مؤثرات صوتية تفسيرية محدودة جدا ، وموسيقى .

ـ يعتمد السيناريو على براعة التصوير وقدرة عالية في التوليف (التقطيع والمزج) .

ـ يعتمد موسيقى مؤلفة خصيصا له ، وذات مناخ عراقي .

ـ في حالة تعذر الحصول على وجه معبر من خلال اللوحة او النحت او الصورة الفوتوغرافية ، يمكن الاعتماد على وحدات الواقع ، فيصور الوجه فوتغرافيا ، ثم يدخل نسيج الشريط كوثيقة تقنية ، للحفاظ على وحدة المنهج والشكل الفني للشريط .

ـ المشهد الاخير فقط ، يتم فيه المزج بين الصورة الفوتغرافية والحقيقة الحياتية : (حشد المقاتلين المتدربين من الكلية والتدريسيين) ، للدلالة على حركة الحاضر في المستقبل .

اذ تعتمد كل وحدات النص (السيناريو) الاخرى على عنصرين مهمين : الحركة من خلال السكون (الدينامية عبر الستاتيك) ، اي ان وحدات التصوير هي مادة فنية ساكنة وليست وحدة حياتية متحركة . لكن تراكمها يعطي حركة نوعية داخل النص ، في نموها العام صوب الهدف .

ـ جميع صور اللقطات موجودة في المراجع المؤشرة/ كتب او متاحف .

الرموز :

ل . عْ = لقطة عامة
ل . ق = لقطة قريبة
ل . م = لقطة متوسطة
ل . ك = لقطة كبيرة (كلوز آب)
م . ع = المتحف العراقي
م . ر = متحف الرواد

حركة بان = الحركة الاعتيادية الاستعراضية للكاميرا تحتوي على التفاصيل ، من اليمين الى الشمال ... او العكس وتظهرها واضحة .

ـ ارقام الاعمال الاثرية حسب تسلسلها في المتحف العراقي او متحف العالم .

ـ كنوز : كتاب كنوز المتحف العراقي من اصدارات المؤسسة العامة للاثار والتراث .

ـ زوم ان : اللقطة مسحوبة من بؤرة الهدف . بعيدة ..

■ السيناريو :

نهاراً / خارجي ـ المقدمة ـ

١ـ ل . ع : قرص شمس في سمت السماء	**منطقة التصوير: الحضر/ الموصل**
٢ـ زوم ان : الكاميرا تدنو من قرص الشمس ـ القرص يملأ الكادر	
٣ـ ل . ع : قطع على صحراء الحضر .	
٤ـ مزج ل . ع + ق : وردة شقائق النعمان تظهر ، حمراء ، من بين الصخور	
٥ـ ل . ع : مزج : الوردة + الصحراء + قرص الشمس / البعيد	
٦ـ ل . ع : تمثال «أبو بنت ديمون» (زوج الملك سنطروق الاول) وهي ترفع يدها اليمنى	**الانارة من الخلف**
٧ـ ل . ق : التمثال + قرص الشمس (يشع) + الصحراء (كأرضية)	**بريق الشمس يظهر مثل وهج خلف وجه «أبو..»**
٨ـ ل . ق : ثم حركة (بان) على وجه «ابو» تظهر ملامح الوجه	**أبو/الانارة من الاسفل للتمثال**
٩ـ ل . ك (كلوز أب) : ربط بيد الوجه واليد اليمنى .	
١٠ـ تدنو الكاميرا من الوجه ـ ببطء ـ	
١١ـ قطع : الوجه يملأ الكادر ـ قرص الشمس يظهر خلف الوجه	
١٢ـ قطع : اليد اليمنى مرفوعة	
١٣ـ كتابة على الشريط : سلاما .. عراق ينزل التايتل	**ترجيع صوت مذيعة: سلاما.. عراق/بالصدى.**
١٤ ـ كلكامش / نحت بارز على جدار قصر سرجون الثاني	**ـ كتابة على الشريط : اواخر القرن الثالث ق .م صفحة ٢١ من كتاب : جماليات ملحمة كلكامش ت : عزيز حداد**
١٥ ـ حركة بان لتخطيط ختم اسطواني بابلي لمعركة البطل الملحمي كلكامش مع الاسد	**ـ صفحة ٧٢ من كتاب : جماليات ملحمة كلكامش ت : عزيز حداد**
١٦ ـ كلكامش يصارع الاسد	**ـ لوحة غلاف كتاب طه باقر : ملحمة كلكامش/ ١٩٧٥/ دار الحرية**
١٧ ـ قطع على لوحة كلكامش ملونة	**ـ لوحة ملونة = = = /ص٥٧**
١٨ ـ ل . ق : كلكامش يصارع الاسدين/ ثم .. حركة بان (أثر من الحجر)	**ـ بداية القرن ٣٠٠٠ق . م صورة رقم ٣٠/ص١٨٢ كتاب كنوز المتحف العراقي**
١٩ ـ ل . ق : كلكامش منتصرا على الاسد	**ـ ص ٩٤/ جماليات كلكامش .**
٢٠ ـ ل . ق : وجه كلكامش (من لوحة : كلكامش يصارع الثور السماوي)	**ـ تطعيم بالعاج على قيثارة اور (حوالي ٢٦٠٠ ق .م)**
٢١ ـ ل . ق : ثم حركة بان : كلكامش وانكيدو (صورة ملونة)	**ـ كتاب : جماليات ملحمة كلكامش/ ص ٧٣**
٢٢ ـ ل . ق : كلكامش وانكيدو يجهزان خمبابا	**ـ نحت بارز لمجسم فخاري بروحية تقاليد الاكديين نهاية الالف الثالث ـ بداية الالف الثاني ق .م) صفحة ١٩/ جماليات ملحمة كلكامش**
٢٣ ـ ل . ك : (كلوز اب) : قطع على عشتار ـ كآلهة حرب ـ (مقطع)	**ـ كتاب جماليات ملحمة كلكامش/ ص١٨٥**
٢٤ ـ ل . ك : قطع على القائد ـ الآلهه : مردوخ (معركة بينه وبين الملك العيلامي تيامان) ..	**ـ = = = =/ قسم من تحت بارز ص ١٨٥**
٢٥ ـ ل . ق : ثم حركة بان وكلوز اب على : كلكامش يرفع رأس عدوه . مقطوعا ..	**ـ = = = =/ص ٩٦**
٢٦ ـ كتابة على الشريط (مع ترجيع صوت) : سلاما .. عراق .	
٢٧ ـ الكادر يغمره لون اخضر .. فقط ثم تنسحب الكاميرا على :	
٢٨ ـ زوم إن : على نموذجين من اقدم ادوات الحجر	**ـ من موقع بردة بلكا/كتاب كنوز المتحف العراقي ص ١٣٧ صورة رقم١**
٢٩ ـ قطع على ل . ق : (تم الكادر) : جمجمة شانيدر للانسان المعروف نياندرتال كتابة على الشريط : (... ٤٥ سنة)	**ـ ص ١٣٨/ الصورة رقم (٢)/ كنوز المتحف العراقي .**
٣٠ ـ حركة بان تستعرض تماثيل من الرخام تمثل الالهة الام	**ـ من موقع تل الصوان / اوائل الالف السادس ق . م/ ص ١٣٩**
٣١ ـ ل . ق : دميتان من الفخار للالهة الام ـ على رأسيهما قير يمثل الشعر	**الصورة رقم (٤)/ كنوز ..**
الدمية الاولى تحمل طفلا	**رقم ٨٥٧٤ ـ م ع ص ١٤٥/ كنوز المتحف**
الدمية الثانية .. كما هي	**رقم ٨٥٦٤ ـ م ع (أور ـ عصر العبيد ـ بداية الالف الرابع ق . م)**
٣٢ ـ قطع على : تمثال وجه إمرأة سومرية . ل . ق : على العينين السومريتين	**تحت من رخام ابيض/ الوركاء ٣٠٠٠ق.م/ رقم ٣٥٤٣٤ـ م ع/القاعة السومرية/ص ١٧٧/كنوز..**
٣٣ ـ ل . ك : وجه لتمثال من حجر الكلس	**رقمه: ٦١٩٨٦ ـ م ع/الصورة (٢٤)/ص١٧٩/ كنوز..**

(وجد في الوركاء. يقدر زمنه من بداية الألف الثالث ق م)

٣٤ ـ زوم إن : على الالهة (أنين) سيدة السماء تتقبل الهدايا والنذور . منقوش على اناء كبير من **ـ رقم ١٩٦٠٦ ـ م ع/صورة (٣١)/ ص١٨٣ كنوز.**
رخام الكلس / حركة بان على الاناء كله **(الوركاء: ٣٠٠٠ ق.م)**

٣٥ ـ الكاميرا بحركة بان تستعرض رقما طينيا يمثل الها وبشرا .... **ـ صورة (٣٨) ص ١٨٨ كنوز.. (ق ٣٠٠٠ ق د سومر)**

٣٦ ـ ل . ق : الالهة (أبو) وزوجته .... **ـ تمثالان من الحجر (تل اسمر) رقمهما ١٩٧٥٢ ـ ١٩٧٥١ ـ ق ع صورة ٨ع صفحة ١٩٧ كنوز..**

٣٧ ـ حركة بان لوجوه تماثيل سومرية من الحجر لنسوة سومريات .... **ـ ارقامها: ١٩٦٣٤ ـ ١٩٦٥٣ ـ ١٩٦٥٩ ـ ١٩٧٥٥ ـ م ع صورة٥٠ ـ ٥١ صفحة ١٩٨ـ١٩٩ كنوز (خفاجي ـ ديالى ٢٦٠٠ق م)**

٣٨ ـ قطع على وجوه من الحجر لالهة سومرية ستوب كادر على : وجه الملك اين انا اتم ملك **ـ ص ٢٠٠ـ ٢٠١ صورة ٥٣ـ ٥٤ ـ ٥٥ كنوز**
لكش ../ كتابة على الشريط : اين ـ انا ـ اتم : ملك لكش ٢٤٧٠ ق م **الارقام ٥١١٤٥ ـ ٤١١٣٠ ـ م؛**

٣٩ ـ قطع على تمثال من حجر ثمين اخضر : امرأة وجهها من الذهب .. **ـ رقم ٦٩١٩٠ ـ م ع**

٤٠ ـ قطع على وجه (دودو) : ل ـ كلوز اب . ثم ل . ق : **ـ رقم ٥٥٢٠٤ ـ م ع صورة ٦٢ صفحة ٢٠٥ كنوز**
كتابة على الشريط : دودو ـ الكاتب السومري الشهير **(بداية سلالة لكش ٢٤٠٠ ق م)**

٤١ ـ بان / يدخل الوجه من يمين الكادر للملك كوديا (من حجر الديورايت الاسود) .. **ـ رقمة : ٢٩٩٠٩ ـ م ع صورة ٦٣ صفحة ٢٠٦ كنوز**
كتابة على الشريط : كوديا ـ ملك لكش الثانية : ٢١٤٤ ـ ٢١٢٤ ق م
تنزل الكاميرا . لتستعرض الكتابة السومرية على ثياب التمثال . تشير الى اسمه واعماله في بناء معبد الاله ننجرصو

٤٢ ـ ل . ع :.. ثم . تقترب الكاميرا الى وجه تمثال الألهة (باو) . جالسة على العرش . ويسند **ـ رقم ١٨٦٦٣ ـ م ع صورة (٦٤) صفحة ٢٠٧ كنوز**
ـ العرش زوج من الوز . وهذا الطائر هو راموزها .
ـ حركة بان تظهر وجه الملكة . ثم جلستها . والوز
ـ كتابة على الشريط : باو : سيدة الحقول والبساتين) .
ـ اللون في خلفية اللقطة : اخضر فستقي

٤٣ ـ ل . ق : ثم حركة بان لانكيدو : وجهه . ثم على يديه وذراعيه وصدره . تدور الكاميرا حول **ـ رقم ٥١٠٢٣ ـ م ع صورة ٦١ صفحة ٢٠٩ كنوز**
التمثال

٤٤ ـ قطع على وجه امرأة سومرية . ثم تنزل الكاميرا بحركة بان على يديها وثوبها حتى القدمين **ـ رقم ١٩٨٢٢ ـ م ع صورة ٧٠ صفحة ٢١١ كنوز**
ـ تعود الكاميرا لتركز على العينين المطعمتين .. كذلك الحواجب **(من منتصف الألف الثالث ق م)**

٤٥ ـ مزج : حركة بان على : وجهي رجل وامرأة سومريين احدهما بتبع الاخر . ثم ل ع على **ـ رقم ٣١١٣٤ ـ م ع صورة (٧٥) صفحة ٢١٤ كنوز**
المنحوتة : زوم إن على الوجهين لاظهار ملامحهما .

٤٦ ـ ل . ق : راس من النحاس لوجه امرأة لها قرنا بقرة .... **ـ رقم ٨٢٦٣ ـم ع/ صورة (٨٠) صفحة ٢١٦ كنوز (اور)**

٤٧ ـ ل . كبيرة (كلوز اب) : على راس عجل ملتح من الذهب في مقدمة قيثارة سومرية ذات (١١) **ـ رقم ٨٦٩٤ ـ م ع/صورة (٨٢) صفحة ٢١١ كنوز**
وترا مطعمة بالصدف والذهب . ولوح مطعم بالصدف ..
ثم : حركة (بان) على محتويات القيثارة

٤٨ ـ ل . ك : لثلاثة زهور من الذهب تتوج تمثالا من الجبس (للملكة شبعاد) . ثم حركة (بان) لوجه **ـ عمل التمثال الفنان خالد الرحال صورة ٨٧ صفحة ٢٢٠ كنوز**
التمثال . الاقراط . القلادة . المصوغات : الذهب والاحجار الكريمة والنحاس **(وجدت المصوغات في المقبرة الملكية باور ـ يقدر زمنها بـ ٢٤٥٠ سنة ق م)**

٤٩ ـ قطع على : راس الملك اورنمو . وهو يحمل على راسه سلة فيها تراب ليضع الحجر الاساس **ـ رقم ٥٩٥٨٦ ـ ٤٥٤٢٩ ـ م ع صورة (١٠٠) صفحة ٢٢٩ كنوز**
لمعبد الالهة .... حركة (بان) على تمثالي البرونز للملك .. **(وجد احد التمثالين . في معبد انليل في نفر . والثاني في الوركاء)**
كتابة على الشريط : اورنمو ملك اور (٢١١١ ـ ٢٠٩٤ ق م)
الكاميرا تدنو من التمثالين لتصور الكتابة المنقوشة على ثوب الملك

٥٠ ـ قطع على تمثال الملك شلكي ـ ملك اور ـ حركة (بان) على رقبته لتظهر بقايا من قماش الكتان **رقم ٥٩٥٨٧ ـ م ع . صورة ١٠١ صفحة ٢٣٠ كنوز**
كان ملفوفا به ..
كتابة على الشريط : شلكي ـ ملك اور (٢٠٩٢ ـ ٢٠٤٦ ق م)

٥١ ـ .. الشاشة/الكادر/لون اخضر لمدة ثوان ..

٥٢ ـ قطع على/وجه الملك سرجون الاول (يملا الكادر) .. ثم : حركة (بان) بطيئة **ـ رقم ١١٣١ ـ م ع صورة (١٠٣) صفحة ٢٤٩ كنوز**
تستعرض غطاء الراس ـ العقال ـ الشعر ـ الجبين ـ الحاجبين ـ العينين ـ الانف ـ اللحية .
تدور الكاميرا لتظهر الوجه نصفيا .
كتابة على الشريط : سرجون الاول ـ ملك اكد (٢٣٤٠ ـ ٢٢٨٤ ق م)

٥٣ ـ مزج بين الكلوز اب واللقطة الجانبية
كتابة اخرى على الشريط : نرام سين (٢٢٦٠ ـ ٢٢٣٠ ق م)

تختفي الصورة تدريجيا .

٥٤ـ مزج : مسلة من الرخام الشمعي ، الكاميرا بحركة (بان) تظهر الجنود الاكديين وامامهم اسرى حرب من العيلاميين وهم عراة . — **ـرقم ٥٥٣٦ ـ ٥٩٢٠٥ ـ م ع/صورة رقم ١٠٤/صفحة ٢٠٥/كنوز (زمن المسلتين ٢٣٠٠ ق . م/منطقة الحي/ محافظة واسط)**

٥٥ـ زوم ان : القائد الاكدي بملابسه الكاملة ، ثم حركة (بان) على وجهه ولحيته (السلة الثانية)
قطع اخر على الاسرى وهم عراة (حركة بان بطيئة تستعرض الاسرى)

٥٦ـ كتابة على الشريط : ٢٣٠٠ ق .م
قطع على : الملكة عشتار وهي ترقص ويظهر في المشهد اشخاص اخرون : عازفون وقردة

٥٧ـ الكاميرا تستعرض قرص فخار منقوش عليه بالنحت البارز عشتار .. — **ـرقم ٣٢٠٦٢ ـ م ع/ الصورة ١٠٨ صفحة ٢٥٢ كنوز (مقتنى من موقع تل ماري (تل الحريري) على الفرات الاوسط الالف الثاني ق .م)**

٥٨ـ ل . ق : عشتار

٥٩ـ زوم ان : وجه عشتار

٦٠ـ قطع على : انكيدو : لوح كبير من الفخار ، حركة (بان) تستعرض انكيدو .... **ـرقم ٢٤٦٩١ ـ م ع/ الصورة (١١٠)/صفحة ٢٥٤ : كنوز ..**

٦١ـ قطع على : انليل (تمثال من الرخام مصبوغ باللون الاحمر) .... **ـرقم ٥٥٠٨٢ ـ م ع/صورة (١١١)/صفحة ٢٥٥ : كنوز ..**
كتابة على الشريط : انليل ١٧٩٤ ق . م — **ـصوت**
... ترجيع صدى :
سلاما .. عراق .

٦٢ـ الكاميرا من فوق : فضاء ـ سماء ـ (يملأ الكادر) ، ثم تنزل الكاميرا بحركة (بان) من الاعلى الى الاسفل

٦٣ـ قطع على : حمورابي وهو واقف بخشوع امام الاله شمش يتسلم منه الشرائع (المسلة) — **ـصورة رقم ١١٣ صفحة ٢٥٦/كنوز المتحف**

٦٤ـ ل . ق : وجه حمورابي ، ثم كلوز اب

٦٥ـ ل . ق/مقطع/ وجه الاله شمش ـ ثم كلوز اب

٦٦ـ ل .ق (مزج) : وجه حمورابي مقابل وجه الاله شمش

٦٧ـ حركة بان تستعرض المشهد ، ثم تنزل الكاميرا الى الكتابة (قوانين حمورابي) على المسلة
فوق كتابة المسلة/ كتابة على الشريط : حمورابي وشمش اله الشمس والنورو العدل ١٧٩٢ ـ ١٧٥٠ ق .م)

٦٨ـ تدنو الكاميرا اكثر ، حد ان تملأ كتابة المسلة (القوانين) ، كل الكادر .

٦٩ـ قطع على رقيم طيني .... **ـرقم ٥٥٣٥٧ ـ م ع صورة ١١٤ صفحة ٢٦٠ ـ ٢٦١ : كنوز**

٧٠ـ مزج : رقم طيني اخر.................. **ـرقم ٥٥٣٥٧ ـ م ع صورة ١١٥ صفحة ٢٦٠ ـ ٢٦١ : كنوز**

٧١ـ ثم حركة من اليمين الى اليسار لجدارية ـ من الاجر ـ تظهر فيها دخلات وطلعات .ج كل دخله نحت بارز لاله واقف، تليها في الدخلة صورة الهة/ ـ الكاميرا تستعرض الآلهة ـ — **ـرقم ١٨٦٢٢ ـ م ع صورة ١٢٧ صفحة ٢٦٧ : كنوز (الجدارية احد اقسام واجهة معبد اي ـ انا ، في الوركاء من العهد الكشي ـ زمن الملك كريندا‌ش ـ منتصف الالف الثاني ق .م)**

٧٢ـ مزج مع تقطيع سريع لوجوه الالهة/ لقطات كلوز اب للوجوه

٧٣ـ الصورة مضببة ، العدسة اوت اوفكس ـ ثم .. تتضح الصورة على

٧٤ـ منظر عام لقاعة المنحوتات الاشورية (القاعة العاشرة في المتحف العراقي)
الكاميرا بحركة (بان) على الجداريات الاشورية/الوجوه/ العضل/ ثم على الجهة الثانية من القاعة : الاذرع ، الاجساد ..

٧٥ـ تقف الكاميرا عند : الملك سرجون (منحوتة اشورية كبيرة) ل .ق : تظهر الوجه ، الصدر ، الذراعين ، الجسم ، القدم الثابتة ، اصابع القدم الطويلة — **ـرقم ٦٠٩٧٢ ـ م ع/صورة (١٣٥) صفحة ٣٠٨ : كنوز**
كتابة على الشريط :
سرجون الملك الاشوري (٧٢٢ ـ ٧٠٥ ق . م)

٧٦ـ ل .ك : (كلوز آب) ، ثم ل .ق : الاله (إيا)/تمثال كبير من الحجر .... **رقم ٢٥٩٦٣ ـ ١١٩٤٩ ـ م ع صورة ١٤٠ صفحة ٣١٠ : كنوز**
كتابة على الشريط : أيا : إيا المياه والبحار

٧٧ـ ل . ق : راس بشري : تمثال من الرخام كبير جدا لثور مجنح ، بخمسة ارجل .. — **ـرقم ٧٢١٢٩ ـ ٧٢١٣١ ـ م ع ١٤١ صفحة ٣١٣ : كنوز**
وراءه منحوتة نقشت بصورة ملاك يحمل سطلا وادوات تستعمل للتطهير

٧٨ـ ل . جانبية . ق : الثور المجنح والتمثال .... **ـ ص ٣١٣ كنوز**

٧٩ـ ل . ق : وجه شلمنصر الثالث .... **رقم ٦٠٤٩٦ ـ م ع صورة رقم (٢٠٤٤/ صفحة ٣١٥ : كنوز**

٨٠ـ ل . ك : وجه شلمنصر الثالث .... **(التمثال وجد في نمرود ، وعلى الجسم كتابات مسارية تذكر اعمال شلمنصر الثالث وفتوحاته)**

٨١ـ بان : تتحرك الكاميرا من الاعلى الى الاسفل لتصور الكتابات المسمارية على التمثال

كتابة على الشريط : شلمنصر الثالث (٨٥٨ ـ ٨٢٤ ق.م)

٨٢ـ حركة بان : الكاميرا تستعرض منصة عرش الملك شلمنصر الثالث .... رقم ٦٥٥٧٤ ـ م ع الصورة (١٤٧) صفحة ٣١٧ كنوز (وجدت المنصة في نمرود)

٨٣ـ قطع على رسوم تظهر ٨٤ شخصا على جوانبها الثلاثة ، والنقوش على السطح والجوانب للكتابات تذكر اسم الملك والقابه واعماله وفتوحاته .

٨٤ـ ل . ق : مسلة كبيرة من الرخام للملك الاشوري اداد نيراري الثالث .... رقم ٧٠٥٤٣ ـ م ع الصورة (١٤٥) صفحة ٣١٦ كنوز

٨٥ـ بان بحركة دائرية تستعرض الملك وهو واقف والى جانبي رأسه رموز بعض الآلهة القسم الاسفل من المسلة كتابة تذكر اسم الملك والقابه واعماله وفتوحاته

كتابة على الشريط : اداد نيراري الثالث : ملك اشوري ٨١١ ـ ٧٨٣ ق.م

٨٦ـ ل . ك : قناع من مادة عجينة (فرت) لوجه امرأة هي عشتار .... ـ الصورة رقم ١٤٩ صفحة ٣١٨ كنوز (تل الرماح . يقدر زمن القناع في النصف الثاني من الالف الثالث ق د)

٨٧ـ ل . ك : وجه فتاة من العاج المطعم بحجم كبير ، عرفت بموناليزا نمرود .... ـ رقم ٥٦٦٤٣ ـ م ع الصورة ١٦٩ ـ ١٧٠ صفحة ٣٣٣ كنوز

كتابة على الشريط : ٧٢٠ ق . م (نمرود)

٨٨ـ مزج ل . ق : تمثال من العاج لامرأتين عاريتين واقفتين الواحدة الى ظهر الاخرى ـ رقم ٥٦٣٤٦ الصورة ١٧٦ صفحة ٣٣٦ كنوز (التمثال كان بالاصل مغطى بالذهب وجد في نمرود من القرن الثامن ق د)

٨٩ـ قطع/ كلوز اب/ للتمثال

٩٠ـ ل . جانبيه للتمثال

٩١ـ حركة بان دائرية للتمثال . لاظهار هذا الاشعاع الاخاذ لابتسامة فتاة نمرود .

٩٢ ـ زوم ان على قرص شمس في تمثال ثم ل . ق ـ وتنسحب الكاميرا شيئا فشيئا الى الخلف ليظهر القرص وجناحاه (وهو : راموز الاله اشور) ـ رقم ٦٢٧٢٢ ـ م ع صورة ١٧٧ صفحة ٣٣٧ : كنوز

٩٣ ـ حركة (بان) تنزل الكاميرا من الاعلى الى اسفل الراموز لتصور امرأة واقفة والى يمينها ويسارها يقف شخصان محاربان بيد كل منهما غصن شجرة .

٩٤ ـ الكاميرا تنزل الى اسفل لتصور مشهد صيد الثيران . يشاهد فيه الملك ومساعدوه وهم في عربته يلاحقون الثيران

٩٥ ـ ل . ق : قطع على صورة إمرأة لها اجنحة الشمس وقرصها وذيلها . تنحدر الكاميرا لتصور ملكا اشوريا يحمل بيده اغصان ورد اللوتس . وتحته ثور مجنح جالس . الكاميرا تستعرض هذا اللوح (وهو من العاج) بحركة بان من الاعلى الى الاسفل ـ رقم ٦٠٥١٠ ـ م ع صورة ١٨٣ صفحة ٣٣٩ كنوز (نمرود)

٩٦ ـ ل . ق : الملك اشور ناصر بال الثاني . الكاميرا بحركة (بان) على : يده اليمنى وهو يمسك بها كأسا . وتمتد يده الاخرى لتمسك بالافعوان . ـ رقم ٦٠٥٠٤ ـ م ع صورة (١٨٥) صفحة ٣٤٠ كنوز (لوح من العاج وجد في نمرود)

كتابة على الشريط : الملك اشور ناصر بال الثاني ٨٨٤ ـ ٨٥٨ ق . م

٩٧ ـ حركة بان الكاميرا من اليمين الى اليسار تصور لوحا مركبا من الاجر المزجج بالوان زاهية نقش نقشا بارزا بصورة حيوان خرافي تصور تركيبه من حيوانات مختلفة ، وهو المعروف باسم «مشخشو» الحيوان الخاص بالاله مردوخ . الى مدينة بابل .. ـ رقم ١٤٢٢٣ ـ م ع : صورة ١٩٢ صفحة ٣٤٥ : كنوز

كتابة على الشريط : باب عشتار ـ زمن نبوخذنصر : ٦٠٥ ـ ٥٦٢ ق . م

٩٨ ـ ل . ق : وجه اسد بابل .... ـ صورة رقم ١٩٥ صفحة ٣٤٧ : كنوز المتحف

٩٩ ـ مزج على وجه المرأة المستلقية تحت الاسد .

١٠٠ـ حركة (بان) للأسد والمرأة المستلقية تحته .

١٠١ـ سماء عراقية ـ زرقاء ..

١٠٢ـ تنزل الكاميرا من الفضاء الازرق الى : ـ رقم ٥٧٨١٩ ـ م ع/ صورة (٢٤٣) صفحة ٣٩٧ : كنوز ..

١٠٣ ل . ق : وجه الملك سنطروق الاول (تمثال بالحجم الطبيعي) ....

١٠٤ـ ل . ك : نسر صغير على رأس الملك سنطروق

كتابة على الشريط : الحضر ـ عربايا : بلاد العرب (٧٤٥ ـ ٧٢٧ ق . م)

١٠٥ـ مزج ، ثم حركة بان : عائلة سنطروق الاول :

رأس تمثال سنطروق .. مع قاعدته .... ـ رقم ٧٣٠٠٠ ـ م ع

تمثال «عبد سميا» : الابن الاكبر .... ـ رقم ٧٣٠٠١ ـ م ع

تمثال «نيهرا» : الابن الثاني .... ـ رقم ٧٣٠٠٢ ـ م ع صورة ٢٢٦ صفحة ٣٨٨/كنوز ..

تمثال «ابو بنت دميون» : زوج سنطروق .... ـ رقم ٧٣٠٠٣ ـ م ع

١٠٦ـ ل . ق : ابو بنت جبلو (تمثال من حجر) .... **ـرقم ٥٦٧٣٠ ـ م ع الصورة ٢٣٥ صفحة ٣٩٤ : كنوز**

كتابة على الشريط : أبو .. قتلت في عمر ١٨ عاما !

١٠٧ـ ل . ك : وجه ابو بنت جبلو يملأ الكادر . الكاميرا بحركة (بان) : الوجه . الاقراط . غطاء الرأس

١٠٨ـ ل . ع : التمثال بكامله . اظهار الكتابة على قاعدة التمثال .

١٠٩ـ ل . ق : آلهة جالسة وبيدها سعفة .... **رقم ٥٨٠٨٦ ـ م ع صورة ٢٤٥ صفحة ٣٩٨ : كنوز**

١١٠ـ حركة بان : جسم الالهة . ثم تعود اللقطة الى الوجه . تقترب من العينين .

١١١ـ العينان تملآن الكادر

١١٢ـ زوم إن : على عيني نسر (الايوان الرئيس في الحضر) **ـكتاب الحضر مدينة الشمس/ ص٢١**

١١٣ـ مزج قطع على قناع مدوسا (على جانب الايوان رقم ٤) .... **ـكتاب الحضر مدينة الشمس/ ص٤**

١١٤ـ مزج قطع على تمثال مرن .... **ـكتاب الحضر مدينة الشمس/ ١١٢**

مزج قطع على لوحة نصفية لشاب وراء رأسه هلال وهالة ذات ثلاثة عشر شعاعا ، وهو (الشاب) يطلع من بين الغيوم والجبال .

كتابة على الشريط : مرن ومرتين وبرمين الثالوث الالهي ـ الحضري

سيدنا سيدتنا وابن سيدنا

١١٥ـ حركة بان لوجوه حضرية ـ لوحة زيتية بالالوان للفنان حافظ الدروبي **ـ = = = = /ص ٢٤ ـ ٢٥**

١١٦ـ قطع سريع على وجوه . يد . حزام . سيف . خوذة . زيارة . غطاء رأس . امرأة . قلادة نسائية . اكسسوارات اخرى (من اللوحة ذاتها)

١١٧ـ ل . ك : وجه تمثال الالهة القمر .... **ـ = = = = /ص٣٢**

١١٨ـ ل . ك : مزج وجه تمثال باخوس ـ ديونيس (اله الخمر) .... **ـ = = = = /ص٣٦**

١١٩ـ ل . ك : مزج وجه تمثال الالهة منرفا . رأس رجل .... **ـرقم ٤٣٧٣٠٤١ ـ م ع/ع١٧ ـ ١٧٦/ص ٤٨ : الحضر مدينة الشمس**

١٢٠ـ ل . ك : تمثال كيوبيد (اله الحب) وسط رأسه ضفيرة ملقاة الى الوراء .... **ـتمثال** من المرمر ٧/حضر/ص **١٢٣ : كتابة الحضر** ...

١٢١ـ ل . ك : تمثال نصفي لرب الموسيقى (بان) وهو ينفخ في مزمار يتألف من تسعة انابيب . ـمجر وسط القوس/ المعبد الكبير/ **الايوان ٧/١ص١٣٩ : الحضر**

١٢٢ـ ل . ع : النصف الاعلى لتمثال الالهة (اترعتا)

١٢٣ـ ل . ع : ثم حركة بان للتمثال . والالهة (اترعتا) . تاج على رأسها وبيدها تمسك بالعصا نسر ـ جسم الالهة (وهي تمثل عشتار لدى الحضر) ـ المعبد الاول/١/ حضر ٢٨/ص ١٨٢ : **كتاب الحضر** ...

١٢٤ـ ل . ع : رؤوس ملوك حضريين .... كتاب الحضر مدينة الشمس/ ص ٦٧

١٢٥ـ حركة بان لاظهار النقوش على الملابس والحزام والسيف ....

١٢٦ـ ل . ق : تمثال سمي بنت عجا ـ مرتلة المعبد ـ تحمل بيدها اليسرى دفا مصبوغا باللون الاحمر . وتضع يدها اليمنى امام صدرها باسطة كفها استعدادا للضرب على الدف . **ـص ١٣٩ / كتاب الحضر** ...

١٢٧ـ مزج/ ل . ق : رأس رجل حضري .... **ـالمعبد الكبير / ٥٦/ الاروقة الجنوبية/ الصحن / ص ١١٨ : الحضر**

١٢٨ـ ل . ق : مزج : تمثال (مدوسا) بين افعوانين تمتد منه الى الجانبين شجرتا كرم ويتجه الافعوانان اليه .

١٢٩ـ ل . ك : تفصيل من تمثال لزعيم مؤلفه بهيئة شخص واقف . ذي لحية اشورية مقطوعة تظهر القلادة على صدره ووسطها نحت نصفي لاله شمش حول رأسه اثنا عشر شعاعا . تزين درعا معدنيا .. الرأس والشعاع يشبهان تمثال الحرية في نيويورك

١٣٠ـ ل . ك : قطع عن تفصيل الوجه والشعاع (الشبيه بتمثال الحرية ..) لاظهار اسبقية هذا الشكل . وتقريب التحوير والمحاكاة له من قبل النحات الفرنسي الذي عمل تمثال الحرية الشهير .. **ـصفحة ٢٣٨ ـ ٢٣٩ / الحضر** .

١٣١ـ ل . ع : الملك سنطروق الاول نصب من حجر الحلان .... **ـرقم ١٧٨٨٥ ـ م ع : صورة ٢٠٣ صفحة ٣٧٧ : كنوز المتحف** ..

كتابة على الشريط : الملك سنطروق الاول ـ الحضر ـ ق الثاني ق م

١٣٢ـ ل . ق : تمثال الملكة دوشفري ابنة سنطروق الثاني

كتابة على الشريط : الملكة دوشفري ابنة سنطروق الثاني ١٢٨ ق . م **ـصورة رقم ٢٢٢ صفحة ٣٨٥ : كنوز المتحف العراقي**

١٣٣ـ ل . ق : تمثال الاله اشور بيل الاله الاعظم لمدينة الحضر عند قدميه نسران .... **ـرقم ٥٦٧٦٦ ـ م ع صورة ٢٢٣ صفحة ٣٨٦ : كنوز** ..

١٣٤ـ ل . ق : حركة بان على الحارسة طابخي داخل التمثال نفسه

١٣٥ـ حركة بان .. تقترب الكاميرا من وجه طابخي الحارسة

١٣٦ـ قطع على اليد اليمنى لتمثال دوشفري بنت سنطروق الثاني .... **ـرقم ٥٦٧٥٣ ـ م ع/٢/حضر ١٠٣/رخام/المعبد الخامس/**

اليد اليمنى مرفوعة : …… صفحة ٢٥٠/ كتاب الحضر مدينة الشمس ..

سلاما .. عراق …… ـ ترجيع بالصوت .

١٢٧ـ ل . ع : سماء عراقية

١٣٨ـ تنحدر الكاميرا من السماء على مشهد عام لبانوراما القادسية …… ـ اللوحة/ بانورا ما القادسية/ المدائن ..

١٣٩ـ قطع على ل . ك: وجه سعد بن ابي وقاص

١٤٠ـ قطع على ل . ك : القعقاع

١٤١ـ قطع على ل .ك : وجوه عربية تقاتل الفرس

كتابة على الشريط : معركة القادسية ١٦ ه /٦٣٧م

١٤٢ـ مزج بالصورة / وجوه ـ عربية ، صخب القتال

١٤٣ـ تنفتح الصورة على تمثال راس «ابو جعفر المنصور» …… ـ تمثال الفنان الراحل خالد الرحال/ مدينة بغداد ـ حي المنصور

كتابة على الشريط : ابو جعفر المنصور (١٣٦ ـ ١٥٨هـ/ ٧٥٤ ـ ٧٧٥م) …… ترجيع صوت : بغداد .. دار السلام

بنى مدينة دار السلام (بغداد) (١٤٥هـ/٧٦٢م)

١٤٤ـ قطع على وجه هارون الرشيد …… ـ من ميدالية مسلسل هارون الرشيد/ تلفزيون بغداد

كتابة على الشريط : (هارون الرشيد ١٧٠ ـ ١٩٣هـ/٧٨٦ ـ ٧٠٩م)

١٤٥ـ ل . ع : جامع سامراء الكبير ـ منارة الملوية

كتابة على الشريط : العتصم بالله (٢٢١هـ/٨٣٦م)

تنزل الكاميرا .. قليلا ..

تختفي الوجوه

١٤٦ـ الكادر : لون اسود …… ـ اشارة باللون الى سقوط الدولة العباسية والغزو المغولي لبغداد

١٤٧ـ من داخل اللون الاسود ، تظهر شيئا فشيئا ملامح زقاق عراقي ورجل يمشي وسط الزقاق …… ـ لوحة الفنان بهجت عبوش /حبر/متحف الرواد .

١٤٨ـ قطع على خيالة اجانب ببزاتهم العسكرية/حركة بان للوحة من المقدمة الى الوجه الاخير .. …… ـ لوحة الفنان عبدالقادر رسام/زيت/ جناحه م الرواد/ دليل المتحف

١٤٩ـ مزج ل . ق : بائعات شعبيات …… ـ لوحة الفنان فاروق عبدالعزيز (١٩٤٩)/جناحه/م .ر

١٥٠ـ مزج ل . ق : شيخ وامرأة …… ـ لوحة الفنان فاروق عبدالعزيز (١٩٤٩)/جناحه/م.ر

١٥١ـ مزج ل . ق : فتاة تخيط ثوبا …… ـ = = عيسى حنا/رقم ٥٤/جناحه .. م.ر

١٥٢ـ قطع على فتاة تخيط ثوبا والى جانبها طفل …… ـ = = = = = (دليل المتحف)

١٥٣ـ مزج ل . ق : فتاة تغسل الملابس داخل باحة الدار …… ـ = = اكرم شكري رقم ٩١/م.ر

١٥٤ـ مزج ل . ق : امرأة تغزل الصوف …… ـ = = اكرم شكري رقم ٩٥/م.ر

١٥٥ـ قطع على وجه إمرأة وطفلها (ابيض واسود) …… ـ لوحة الفنان اسماعيل الشيخلي تخطيط (ابيض واسود) جناحه .. م.ر

١٥٦ـ مزج ل . ق : ام العباية …… ـ لوحة الفنان حافظ الدروبي/م.ر

١٥٧ـ تدخل الكاميرا بحركة بان من يمين لوحة «ذات القبعة»/ فتاة مترفة/اجنبية ... …… ـ لوحة الفنان فرج عبو/م.ر

١٥٨ـ مزج مع ل . ق : فتاة …… ـ لوحة الفنان فرج عبو/لوحة ٦٨/م.ر

١٥٩ـ مزج مع ل . ق : إمرأة …… ـ لوحة الفنان فائق حسن (مائية)/= =

١٦٠ـ مزج مع ل . ق : سيدة مرفهة (اجنبية) …… ـ لوحة الفنان عطا صبري/زيت/= =

١٦١ـ حركة بان من اسفل اللوحة/سيدة ذات رداء احمر ../تقف الكاميرا عند الوجه …… ـ لوحة الفنان اسماعيل الشيخلي/زيت/لوحة رقم ٥٢ م.ر

١٦٢ـ مزج مع وجه «ام نزيهه سليم» ثم تنزل الكاميرا بحركة بان الى يدي المراة العجوز وهما في حضنها .. …… ـ لوحة الفنانة نزيهة سليم/م.ر/دليل المتحف

١٦٣ـ قطع على ل . ق لامراة من الشمال بزيها وغطاء رأسها …… ـ لوحة عيسى حنا /رقم اللوحة ٥٣/م.ر

١٦٤ـ قطع على ل . ق لامراة يزيدية بزيها …… ـ لوحة عطا صبري/م.ر

١٦٥ـ زوم ان على وجه رجل من رجالات العهد النديم (بالزي المدني) …… ـ لوحة عبدالقادر رسام/لوحة رقم ١٦٦/م.ر

١٦٦ـ ل . ق : كردبان …… ـ لوحة فائق حسن/م.ر

١٦٧ـ مزج ل . ق : عربي بالعقال والكوفية البيضاء/تركز اللقطة على نظريه الحادة …… ـ لوحة عطا صبري/م.ر

١٦٨ـ مزج ل . ق : رجل بالكوفية والعقال والعباءة/عربي/ …… ـ لوحة اسماعيل الشيخلي/م.ر

١٦٩ـ مزج ل . ك : وجه شاب عربي يعتمر الكوفية والعقال …… ـ لوحة الفنان قاسم ناجي/لوحة رقم ٨١/م.ر

١٧٠ـ قطع على منحوتة المستحمات/حركة بان تستعرض النساء المستحمات …… ـ تمثال ـ منحوتة/خالد الرحال/جناحه ../م.ر

١٧١ـ قطع على لوحة «موسيقى في الشارع»/تقف اللقطة عند الطبال …… ـ لوحة «جواد سليم/تسلسل ٢١٥/م.ر

١٧٢ـ مزج مع تمثال خشب لفتاة …… ـ منحوته «جواد سليم»

١٧٣ـ ل. ق: جواد سليم وهو يعمل احد نماذجه (صورة فوتوغرافية من موجودات المتحف) …… ـ فوتغراف/مخلفات جواد سليم/متحف الرواد

١٧٤ـ زوم ان على تفصيل الام …… ـ جدارية جواد سليم/بغداد/ ساحة التحرير

١٧٥ـ مزج على تفصيل الطفل …… ـ = = = =

١٧٦ـ ل ق : وجه طفل (الولد الذي لا دراجة لديه) تنحدر الكاميرا على صدره ، يظهر صاحب الدراجة في الخلف ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ٢

١٧٧ـ مزج : تفصيل لوجه ام كردية تحمل طفلها على ظهرها ـ نصْفية ل ق: الحفاظ على الانارة من خلف الظهر ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ٦

١٧٨ـ مزج ل . ق: يزيدي من سنجار ، ثم التركيز على لحيته وضفيرتيه .... ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ٧

١٧٩ـ حركة بان من يمين الصورة: زقاق تظهر فيه وجوه عراقية متعبة (زقاق في هيت) ... الكادر مظلم ـ ثم تظهر الاضاءة (الشمس) من الاعلى .. ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ٨

١٨٠ـ مزج ـ مع تفصيل امر أة عاملة تحمل الطابوق (المرأة الاولى على يمين الصورة) ثم حركة بان على بقية النساء (معمل طابوق في القرنة) ... ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ١١

١٨١ـ زوم ان على طفلة تحمل قدرا فارغا وهي حافية القدمين في زقاق ـ تكبر اللقطة لتحتوي الزقاق بحركة بان الى الاعلى لاظهار ظلال اعمدة الدار ومسقط الظل والنور .. ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ٤٣

١٨٢ـ مزج مع وجه امراة داخل زقاق في كركوك ـ تنفتح اللقطة على الزقاق كله (الصورة لتظهر حيرة المرأة داخل مفردات الزقاق : الظلال ، الشمس ، الشبابيك ومظلاتها .. ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ٤٤

١٨٣ـ مزج ل ، ق : طابوق حائط : تنزل الكاميرا من اعلى الصورة على رأس وجسم طفلة مشعثة الشعر ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ٤١

١٨٤ـ قطع على اطفال ذاهبون الى المدرسة ـ زقاق تغمره المياه والوصول/انعكاس مئذنة على المياه ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ٣٦

١٨٥ـ مزج ل .ق:طفلة في طريقها الى المدرسة (زقاق في الموصل)ـ لاظهار الاقواس والظلال ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ٥١

١٨٦ـ قطع على فم طفلة ، وهي ـ تمص بقية مرطبات (على العودة) ثم تكبر اللقطة لتشمل العينين الحائرتين ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ٣٢

١٨٧ـ كادر مظلم (ل.ق): طفلة وفتاة وظلال امرأة (زقاق في القلعة ـكركوك) ثم تنفتح اللقطة على الصورة كلها (الزقاق) ،لاظهار مساقط الضوء والظلال .. ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ٣٧

١٨٨ـ قطع على وجه صبي (عامل) في شارع الشيخ عمر ـ خلفه يظهر وجه الاسطه ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ٣٨

١٨٩ـ ل .ك:وجه البائع الصغير ، ثم تدنو الكاميرا لتركز على عينيه .... ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ٢٤

١٩٠ـ مزج ل.ك: وجه ابن فلاح ـ ثم تكبر اللقطة من البؤرة لتحتوي العينين فقط ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ١٣

١٩١ـ ل.ق: وجهان لطفلين يبتسمان .... ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ١٢

١٩٢ـ مزج ل.ك لوجه طفلة محمولة على ظهر امها الكردية ... (اعادة للصورة ٦) ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ٦

١٩٣ـ ل.ك: وجوه متعبة : فلاحان يدخنان . تدنو الكاميرا اكثر من تجاعيد الفلاح الاول ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ٢١

١٩٤ـ حركة بان ل.ق ثلاث طفلات يتأملن رابعة تلعب ببقايا هيكل سيارة قديمة (العاب اطفال !) ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ١١٢

١٩٥ـ مزج ل.ق: صبي ـ نظرته حادة تملأ الكادر............................ ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ١١٣

١٩٦ـ ل . ق:حركة بان من يمين الصورة : فتاة صغيرة واخرى يافعة تنظران من نافذة الحافلة .. تقترب الكاميرا من يمين الفتاة اليافعة ـ وتجمد اللقطة .... ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ١٣١

١٩٧ـ ـ قطع على : اولاد (ل.ق) : نظرة حب استطلاع !............................ ـ كتاب العراق : الارض والناس/ناظم رمزي/فوتوغراف/صورة رقم ١٢٩

١٩٨ـ ل .ع: اطفال يلعبون الكرة في صحن الدار ـ حركة بان للصورة............................ ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ١٢٩

١٩٩ـ قطع على طفلة حافية القدمين ـ في يوم العيد ـ تنظر بشرود ، والى جانبها طفل يتمرجح .. ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ١٣٠

٢٠٠ـ ل .ق: طفلة من قرى الهور ـ وجه حزين وغير واضح ـ اقواس القصب ، ومن بعيد تظهر فتاة قروية تنظر الى الكاميرا ... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٥٢

٢٠١ـ ل . ك:مزج : حمزيه (طفلة) ، معافاة ، ضفائر نظيفة ، و «كذلة» ممشطة ... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٦٧

٢٠٢ـ ل .ك: (مزج) : وجه مشرق ، مبتسم لفتاة قروية............................ ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٧٥

٢٠٣ـ مزج ل .ك: فتاة قروية تبتسم ، تظهر خزامتها تزين وردة انفها............................ ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٨٧

٢٠٤ـ قطع ل .ق: شاب من الجنوب ـ يتم التركيز على نظرته الجانبية............................ ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٩٠

٢٠٥ـ مزج ل .ق: ابناء فلاحين ـ يتم التركيز على الوجوه المستطلعة............................ ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٨٩

٢٠٦ـ مزج ل .ق: اطفال في شارع الشيخ عمر ـ تظهر اللقطة نوعية الكدح المبكر............................ ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٩١ ـ ٩٢

٢٠٧ـ ل .ك: وجه عامل ـ تظهر صراحة الوجه ، وملامح الاصرار............................ ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٩٦

٢٠٨ـ كادر مظلم (فلتر ازرق): حمالون تنحني ظهورهم تحت وطأة حمل اكياس القطن ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٩٧

٢٠٩ـ ل .ك: اصابع كواز مغطاة بالطين ـ ثم تنفتح اللقطة على وجهه في الظلام ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ١٠٠

٢١٠ـ قطع على رجل يطرق على الانية النحاسية ـ من سوق الصفافير ـ بغداد............................ ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ١٠٥

٢١١ـ مزج : ل .ق : طفل يحمل الة غزل ـ يمسك خيوط الصوف ـ الغزل............................ ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ١٠٧

٢١٢ـ زوم ان على فرشة بائع على الرصيف/اللقطة من الاعلى ـ الكاميرا تظهر عباءات النساء ، ثم ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ١٠٩

عباءته ... الوجوه غير بينة .

٢١٣ـ قطع على رجل يسبح في المقهى/ل.ق (سريعة) .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٢٥

٢١٤ـ مزج ل . ق: ضيافة عربية/ ثلاثة رجال تحت خيمة شعر/يرتدون اللباس العربي . يحملون صحون الطعام ، وصينية ... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ١٤

٢١٥ـ ل . ك: امرأة من الجنوب تبتسم وكأنها تتهيأ لعرس .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٢٨

٢١٦ـ ل . ك: وجه فتاة من الشمال: النظرة الحادة للفتاة الكردية .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٢٩

٢١٧ـ ل . ك: غجري يعزف على طبلة صغيرة ـ اظهار الانفعال بوجهه .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ١٩

٢١٨ـ ل . ق: فلاحان كرديان ينظران بعيدا .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٨٠

٢١٩ـ حركة بان لعقالين معلقين ، تنزل الكاميرا الى راسي رجلين يعتمران اليشماغ . ثم الى يديهما تمسكان عقالا ../قطع على الوجهين : مساومة ! ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ١١٩

٢٢٠ـ ل .ك: بدوي .. نظرة حادة وكأنه ينظر الى .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ١٢٠

٢٢١ـ ل .ك: فلاحة مطرقة حياء !... .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ١٢١

٢٢٢ـ زوم ان على وسط حلقة رقص (لعبة السادس) . ثم تنفرش اللقطة ـ عرضيا ـ الكاميرا تنسحب الى الخلف لتظهر في ل.ع الاجواء العربية للفرح ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٣٠

٢٢٣ـ قطع سريع على عازف الطبلة الصغيرة وهو يشمر عن ساعديه .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ١٩ .

٢٢٤ـ ل.ق/مزج على عازف مطبج .. يتم التركيز على اصابعه والتناغم بين الوجه وحركة العزف ... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٦٥

٢٢٥ـ حركة بان على يدين تشتبكان على شكل قوس برقصة عربية ، تظهر غجرية ترقص وسط الرجال ينظر اليها رجل ميسور وهو يصفق لها ، يظهر خاتم ذهب في احد اصابع يديه ، تلتقط نظرته الى الغجرية ./مزج بين نظرته ووجه الغجرية . ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٦٦

٢٢٦ـ ل . ك : عازف الربابة تظهر اللقطة حركة فمه ويده على قوس الربابة . ثم ل . ق له ولجماعته (الصورة) ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٩٨

٢٢٧ـ ل . ق: الطبال وفرقته .. وهو يرفع يديه بعصاه .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ١٣٨

٢٢٨ـ قطع/مزج على ل . ق : اطفال (بنات بلباس نظيف) يركبن دولاب الهواء في العيد .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ١١١

٢٢٩ـ قطع/مزج/ ل.ك (سريعة) الاطفال يركبون مرجوحة الحبال .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ١١٠

٢٣٠ـ ل . ك: خناجر مشهرة في الفضاء تحملها ايادي فلاحين وهم يهرسون .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٩٩

٢٣١ـ ل . ك: فلاحون يتظاهرون ـ الايادي مرتفعة الى الاعلى .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٨٦

٢٣٢ـ ل.ك: مزج ـ سريعة/فلاحون يتظاهرون ـ منظر من فوق للمساحي وهي مرفوعة مثل الاعلام ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٨٨

٢٣٣ـ قطع على ل . ع: فتاة بيدها منجل وهي منحنية .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٧١

٢٣٤ـ قطع على ل.ك: يد الفتاة تحمل حزمة السنابل .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٧١

٢٣٥ـ قطع على ل.ك: وجه الفتاة/المتعب .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٧١

٢٣٦ـ مزج ل.ق: بين الوجه، اليد ذات المنجل ، اليد ذات السنبل .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٧١

٢٣٧ـ قطع على ل.ق: زقاق بغدادي/الشيخ عمر/حمال يبتسم .. في فترة راحته ! ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٦٩

٢٣٨ـ ل . ق/في تقابل/حمال اخر .. يظهر الزقاق وتكويناته .... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٧٠

٢٣٩ـ قطع ل.ق/ حمال ثالث بيده «زنبيل» تظهر خلفه نتوءات حديد في باب خشب قديم ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٨٥

٢٤٠ـ ل.ع: اصحاب عربات الدفع/التحميل/ وهم يجلسون في حوض عرباتهم بلا عمل !... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٨١

زوم ان على خنجر معلق في حزام فتى ـ من الخلف ـ تنفتح اللقطة على الصورة شابان يمشيان/اللقطة من الخلف ... ـ كتاب : العراق الارض والناس/ناظم رمزي/فوتغراف/صورة رقم ٧٩

٢٤١ـ قطع على ل . ق : رجل في المقهى ينظر من خلف الزجاج .... ـ الكتاب نفسه / صورة ٦٣

٢٤٢ـ قطع ل . ق:وجوه من شارع الرشيد (تظاهرة) .... ـ الكتاب نفسه / صورة ٩٤

٢٤٣ـ ل . ق: مشاحيف ـ في شط العرب ـ بلا عمل .... ـ الكتاب نفسه / صورة ١٢٢

٢٤٤ـ مزج ل.ق ابلام عشارية ـ نهر العشار ـ بلا عمل .... ـ الكتاب نفسه / صورة ١٢٣

٢٤٥ـ مزج ل . ق: ابلام من خلال شرفة على دجلة ـ بلا عمل (عَبَّارة) .... ـ الكتاب نفسه / صورة ٤٩

٢٤٦ـ قطع سريع على مطرقة باب تظهر النقوش على باب الخشب .... ـ الكتاب نفسه / صورة ٥٠

٢٤٧ـ اللقطة كبيرة على المطرقة فقط/تقطيع سريع بين اللقطات/ .... ـ الكتاب نفسه / صورة ٥٠

٢٤٨ـ قطع على خناجر الفلاحين (ل.ك)/سريع .... ـ الكتاب نفسه / صورة ٩٩

٢٤٩ـ ل.ك قطع على المشاحيف .... ـ الكتاب نفسه / صورة ١٢٢

٢٥٠ـ ل.ك .. الخناجر .... ـ الكتاب نفسه / صورة ٩٩

٢٥١ـ ل.ك الابلام .... ـ الكتاب نفسه / صورة ١٢٣

٢٥٢ـ زوم ان على خنجر الشاب/تفصيل من ك.ق .... **ـ الكتاب نفسه / صورة ٧٩**
٢٥٣ـ زوم ان/ل.ك: الوجوه ـ ثم الجنود لوحدهم وهم يعلنون فرحهم .... **ـ الكتاب نفسه / صورة ٩٤**
٢٥٤ـ زوم ان/على وجه الجندي الذي يحمل سدارته (تفصيل مكبر من الصورة) .... **ـ الكتاب نفسه / صورة ٩٤**
٢٥٥ـ زوم ان على تفصيل من عازف الطبلة/الوجه ل.ك .... **ـ الكتاب نفسه / صورة ١٩**
٢٥٦ـ ل.ك: على فم الطبال ـ الفم وحده ـ يملأ الشاشة .... **ـ الكتاب نفسه / صورة ١٣٨**
٢٥٧ـ فراغ ... في الشاشة/لون مبهم : رمادي .... **ـ الكتاب نفسه / صورة ١٣٨**
٢٥٨ـ تخرج من الفراغ صورة فتاة وهي تتكيء على النسر في مدينة الحضر / تتأمل بعيدا .... **ـ الكتاب نفسه / صورة ١٤٢**
يتم التركيز على النظرة المستقبلية.
٢٥٩ـ قطع على نصب الحرية: ل.ك: الجندي يفتح بوابة السجن الكبير .... **ـ نصب الحرية/جواد سليم/ساحة التحرير**
٢٦٠ـ سماء صافية ... تملأ الكادر ....
٢٦١ـ حركة بان من اول جدارية نصب الحرية الى اخرها : من الحصان الجامح .. حتى العامل والفلاح .. **ـ نصب الحرية/جواد سليم/ساحة التحرير**
٢٦٢ـ قطع على الحمام ينطلق من القفص في جدارية فائق حسن .... **ـ جدارية الفنان فائق حسن/ساحة الطيران**
٢٦٣ـ تدخل الكادر «ابو بنت دمون» (تمثال الحضر) من جهة اليسار .... **ـ الحضر/نفس التمثال .**
ترجيع صوت : سلاما ... عراق

٢٦٤ـ لون اخضر يغمر الشاشة/الكادر ....
كتابة على الشريط : باللون الذهبي: (١٤ ـ تموز ١٩٥٨)
(١٧ ـ ٣٠ تموز ١٩٦٨) **ـ فوتغراف / ملونة** مصادر الصور
٢٦٥ـ ل.ق : وجوه عراقية : **ـ فوتغراف / ملونة** من صور الفنانين
٢٦٦ـ ينبع وجه طفل من مواليد الثورة ـ زوم أوت ـ **ـ فوتغراف / ملونة** ـ جاسم الزبيدي
٢٦٧ـ قطع على وجه طفلة جميلة ، ومعافاة .. **ـ فوتغراف / ملونة** ـ رحيم حسن
٢٦٨ـ ل.ق/مزج : وجه فتاة ... **ـ فوتغراف / ملونة** ـ محمد علي حسن
٢٦٩ـ ل.ق/مزج : وجه فتى ... **ـ فوتغراف / ملونة** ـ سامي النصراوي
٢٧٠ـ ل.ك: وجه ام عراقية/ الخلفية وجه اب عراقي .. **ـ فوتغراف / ملونة** (التصوير المركزي للاتحاد العام
٢٧١ـ لقطات متتالية ، قريبة او كبيرة مع مزج : **ـ فوتغراف / ملونة** لنساء العراق)
٢٧٢ـ ل.ق: طبيبة منحنية على امراة عجوز تكشف عليها ... **ـ فوتغراف / ملونة**
٢٧٣ـ ل.ق: فلاحة تقود ساحبة زراعية .. او تحصد .. **ـ فوتغراف / ملونة**
٢٧٤ـ ل.ق: /مزج/عامل في احد المعامل ، خلف الماكنة (الصلب والحديد) ... **ـ فوتغراف / ملونة**
٢٧٥ـ ل.ق: مزج: عاملة في احد معامل النسيج .. **ـ فوتغراف / ملونة**
٢٧٦ـ ل.ق: فلاح شاب/ مع الارض ... **ـ فوتغراف / ملونة**
٢٧٧ـ ل.ك: فلاح شيخ/ مع الابن ... **ـ فوتغراف / ملونة**
٢٧٨ـ ل.ق: صيدلانية . **ـ فوتغراف / ملونة**
٢٧٩ـ ل.ق: مختبر/وجوه **ـ فوتغراف / ملونة**
٢٨٠ـ عودة الى وجه الفلاح ـ او ام فلاحة ـ مع الابن **ـ فوتغراف / ملونة**
٢٨١ـ قطع على الابن ـ وهو جندي **ـ فوتغراف / ملونة**
٢٨٢ـ ل.عامة : جنود تحت جدارية جواد سليم/يعبرون الشارع .. فخرا **ـ التماثيل/بغداد**
٢٨٣ـ ل . عامة: جنود يمرون على شارع ابي نؤاس/مساء **ـ التمثال/بغداد**
٢٨٤ـ ل.ق: مزج تمثال شهريار وشهرزاد ـ محمد غني حكمت
٢٨٥ـ ل.ق: قطع على تمثال الواسطي الوجه ـ للفنان اسماعيل فتاح الترك
٢٨٦ـ ل.ق: قطع على تمثال الكاظمي

٢٨٧ـ ل.ق قطع على تمثال الرصافي .... **ـ التمثال في بغداد/للفنان اسماعيل فتاح الترك**
٢٨٨ـ ل. ق قطع على تمثال الفراهيدي .... **ـ التمثال في البصرة**
٢٨٩ـ ل. ق قطع على تمثال السياب .... **ـ التمثال في البصرة للفنان نداء كاظم**
٢٩٠ـ ل. ق قطع على تمثال المتنبي/الوجه فقط .... **ـ التمثال امام قاعة ابي النديم**
٢٩١ـ زوم ان على تمثال رأس «ابو جعفر المنصور» .... **التمثال في مدينة ـ بغداد/المنصور/للفنان خالد الرحال**
٢٩٢ـ ميدالية ذهبية تدور افقيا .. تتوقف لحظة ، يظهر على سطحها بالنحت البارز وجه السيد الرئيس القائد صدام حسين **ـ الميدالية من اصدار رئاسة ديوان رئاسة الجمهورية ـ**

٢٩٣ـ تدور الميدالية حول محورها :
٢٩٤ـ مزج ـ قرص الميدالية مع/وجه «ابي جعفر المنصور»
٢٩٥ـ مزج ـ ترمى الميدالية مع/وجه الفراهيدي
٢٩٦ـ قرص الميدالية مع/ وجه الفارابي
٢٩٧ـ مزج ـ قرص الميدالية مع/وجه الواسطي
٢٩٨ـ مزج ـ قرص الميدالية مع/وجه المتنبي
٢٩٩ـ مزج ـ قرص الميدالية مع/وجه الرصافي
٣٠٠ـ مزج ـ قرص الميدالية مع/وجه السياب
٣٠١ـ ل.ك لوجه السياب ، ثم تنحسر الكاميرا على الكتابة على تمثاله ..
٣٠٢ـ ل.ق : نخلة . شناشيل . وجه بصري يطل من شباك .... ـ لوحة تخطيطية للفنان وائل المرعب
٣٠٣ـ ل.عامة: جنود يوجهون بنادقهم من بين النخيل ـ وعبر شط العرب ـ الى ايران............................ ـ صورة فوتغرافية للفنان جاسم الزبيدي
٣٠٤ـ ل.ك: السيد الرئيس القائد بين جنده في البصرة .... ـ صورة فوتغرافية ـ وكالة الانباء العراقية
٣٠٥ـ ل.ك: وجه جندي يغمر الكادر .... ـ فوتغرافية جاسم الزبيدي
٣٠٦ـ ل.ق: قطع على وجه منحن يضع باقة زهور على قبر الجندي المجهول............................ فوتغراف : ـ الاتحاد العام لنساء العراق
٣٠٧ـ ل.ق: مزج قطع على وجه منحن يضع باقة من الزهور على نصب الشهيد .... فوتغراف الاتحاد العام لنساء العراق
٣٠٨ـ ل.ع: العلم العراقي ـ في ضريح نصب الشهيد .... ـ فوتغراف/
٣٠٩ـ ل.ق: وجه امرأة تطل من الشناشيل/النخيل خلفية .... ـ تخطيط وائل المرعب
٣١٠ـ الشاشة حمراء لون فقط ..
٣١١ـ الشاشة/دخان لون فقط

٣١٢ـ يخرج وجه ام عراقية على شكل هالة شمس/من الخلفية الحمراء والدخان/ زوم اوت ـ فوتغراف
٣١٣ـ ل.ك: الوجه يحتل سمت المشهد .. ـ فوتغراف
٣١٤ـ ل.ع: (صورة مجمدة لكراديس الجيش الشعبي من الطلبة والتدريسيين)............................ ـ صورة فيلمية من ارشيف الاذاعة والتلفزيون
اللقطة تحتل النصف السفلي من الكادر
٣١٥ـ مزج بين وجه الام ـ في اعلى الكادر ـ والكراديس ـ في ثقل الكادر
٣١٦ـ تتصاعد الموسيقى : تتحرك الصورة ـ وجه الام يلتفت الى الطلبة مثل شمس تطل عليهم ـ موسيقى «كلنا مشينا للحرب»
يتحول الفوتغراف الى وجه حقيقي يلتفت ـ من اعداد الفنان : جميل جرجيس في مسرحية «العودة»
٣١٧ـ ل. عامة : حشد الطلبة .. يتحرك/الصورة نفسها لتتحول الى فيلم متحرك ـ الفيلم من اللقطة الجامدة الى الحركة
٣١٨ـ مزج بالصورة بين الام العراقية وحشد المقاتلين .. الام داخل هالة الضوء ـ بنفس النسب/ الاعلى الوجه/القاعدة/الحشد
٣١٩ـ موسيقى عسكرية تتصاعد باغنية «كلنا مشينا للحرب» : ضباب ، تراب غبار المسيرة
٣٢٠ـ الموسيقى تتصاعد ...
٣٢١ـ خلفية المشهد/لون ناري/مزج او بالفلتر : يتحول مشهد المقاتلين الى لون ناري يعم الكادر .
٣٢٢ـ يضيف اللون الاحمر ـ الناري ـ قليلا ـ وشيئا فشيئا يتحول اعلى الكادر الى اللون الازرق وادنى الكادر الى اللون البني ... (السماء ـ الارض) .
٣٢٣ـ يظهر من البعد البؤري البعيد للمشهد صورة وجه تمثال «أبو بنت دميون) في تقابل مع صورة وجه الام/ ترفع يدها اليمنى ...
تستمر موسيقى اغنية «كلنا مشينا للحرب» ، ثم تخفت شيئا فشيئا
٣٢٤ـ صمت/ .. للحظة.. الكادر لون اخضر كامل يغمر المساحة/لحظة خشوع للشهداء .. كأنها لحظة الصمت حدادا ...
٣٢٥ـ ل.ك: وجه «أبو» ويدها اليمنى فقط ..
كتابة على الشريط : مع ترجيع صدى : ..
سلاما .. عراق
ـ ستوب كادر ـ

ـ نهاية ـ

بنية الوعي في رواية الحرب

○عبد الله ابراهيم○

● مدخل :

يعدُّ الوعي ، ركناً أساسيا من أركان الملامح الفكرية للشخصية في الفن الروائي ، وغالباً مايستأثر باهتمام كبير من قبل الروائيين لأن «تصوير الملامح الفكرية له أهمية كبرى من وجهة نظر التكوين الفني»[1] ، إضافة الى إن الأهتمام بالملامح الفكرية ، «يكشف الحالة الذهنية للشخصية ويبين ردود أفعالها»[2]

إن الوعي سمة جوهرية ، يحدد رتبة الشخصية ومكانتها ، واذا كانت الشخصية هي «الوسيلة التي تنطوي فيها حساسية الروائي»[3] فأن وعيها يكشف عن موقفها الفكري لعالمها الفني ، وهو يبذر نواة الصراع بين الشخصيات ، وينمو ليكشف عن البنية الفكرية للشخصية .

إن بناء الوعي ، يرتبط مباشرة ، ببناء الشخصية ، وتتعدد مستوياته ، تبعاً لتطور الشخصية ، وغناها الفكري ، ومواقفها ورؤاها لعالمها الفني ، ويتكشف بوصفة مدلولاً خاصاً عندما تنظم مجموعة خصائصه ، ويعاد تركيبها ، وصولاً الى تحديد هوية هذا الوعي ، إن هوية الوعي ، ترتبط مباشرة بموقف الشخصية وموقف الشخصية ، قضية اساسية في أدب الحرب :

يكشف أدب الحرب ، بصورة عامة ، عن موقفين أساسين ، أولهما يسوغ الحرب ، والاخر يدينها بوصفها عاملاً أساسياً من عوامل تدمير المعطيات الحضارية للمجتمع الانساني ، وتقف وراء الموقف الاول ، فكرة الاعتداء والغزو والاحتلال ، وتقف خلف الموقف الثاني ، فكرة الدفاع عن الأرض والشعب والقيم والمثل الحضارية .

ان هذين الموقفين ، يستندان الى الفكرة الجوهرية التي تقف خلف الحرب ، إن كانت فكرة غزو واحتلال ، أو فكرة دفاع مشروع عن النفس ، لقد أفرز هذان الموقفان ، نمطين من الشخصيات المتناقضة فكرياً في رواية الحرب والشخصية الاولى ، تسوغ فعلها العدواني بوساطة ذرائع واسباب عديدة ، والشخصية الثانية ، تنبري للدفاع عن موروثها الفكري وقيمها ومثلها ، واعية لخيارها ، ولهذا فهي تندفع ، للذود عن تلك القيم والمثل .

لقد اقترن هذان الموقفان ، بادب الحرب ، منذ القدم ، ان نظرة دقيقة الى ملحمة «الالياذة»التي تصور الغزو اليوناني لـ «طروادة» في حدود عام ١٢٠٠ ق . م . تبين بوضوح هذين الموقفين ، ولقد افرزت الحربان العالميتان الاولى والثانية ، أدباً روائياً ، تجسدت فيه ، هذه الفكرة التي تحكم أدب الحرب .

يمكن تلمس ملامح الوعي في رواية الحرب ، من خلال

الشخصية ، وهو بدءاً ، وعي يرتبط مباشرة بالحرب ، ويعبّر عن صدام فكري عميق بين قوتين متناقضتين . وقد ينأى الوعي خلف الاحداث الكبيرة لكن البحث والتقصي يكشفان من خلال رؤى الشخصيات ومواقفها عن طبيعة ذلك الوعي .

إن الحرب هي الوسيلة المسلحة للافكار ، حينما تعجز الوسائل الاخرى عن اداء دورها ، ولهذا ، تكاد تختفي الشخصية المحايدة ، التي لا تمتلك وعياً ، بدرجة أو بأخرى ، لأسباب الحرب وأهدافها وتطوراتها . لسبب أساسي وهو ان الحرب هي موضوع هذا النوع الروائي .

يقدم هشام توفيق الركابي ، في رواية «أعداد المدفع ١٠٦»أربع شخصيات ، تتميز بوعيها العميق للحرب ، فهي على دراية ، بان الحرب ، عمل مدمر ، ولكن لاسبيل أمامها الا خوضها دفاعاً عن موروثها الاجتماعي ، وتكتشف المحاورة الاتية ، بين الشخصيات عن موقف آمر المجموعة عنيّد دواس :

«وسادت دقيقة من الصمت الكئيب وقطعة عنيد :

ـ لقد وقعت فظائع كثيرة أيها الاخوان ، فظائع لا تعد ولا تحصى فهي الحرب كما تعرفون .

قال لطيف بغضب :

هذه الحرب التي ولدت الاهوال والمآسي والدموع .. ولاتريد أن تنتهي ..

أردف عنيد مقاطعاً :

ـ أي نعم ولدت الكثير من المشاكل والمآسي انا معك في هذا .. بيد إنها كانت قدراً ، قدر العراق ، لم يكن عنها من بدّ أو خلاص»[٤] .

ويتبلور وعي الشخصية بالحرب ، من خلال مجموعة من المعطيات ، فتصل الى يقين : وهو انه لاخيار غير مواجهة العدو ولهذا فان عنيّد دواس يخاطب نفسه إثر استشهاد رفيقيه «صب جل إهتمامك الان ياعنيّد دواس في عدوك اولاً ..

عدوك وحده»[٥] ، لكنه يتصرف بوعي ازاء هذا الموقف في ليل حالك الظلام :

«ليس ثمة مجال للعواطف والتودد اللحظة ياعنيد دواس ، إترك وراءك كل مشاعرك واحاسيسك وتصرف كامر مفرزة من حجر ونار فقط ياعنيد دواس ، فذلك سبيلك الوحيد امام الخطر المحدق بك وبهم وبوطنك»[٦] .

تكتشف شخصية حازم خليل في رواية «وشم الدم على حجارة الجبل» لمحسن الخفاجي ، عن وعي بما تحدثه الحرب من تغيير ، بوصفها أحد المؤثرات الرئيسة في الشخصية :

«أنا الوحيد الباقي من نسل ذلك الفصيل الذي روض الجبل ودوخ تعاقب الفصول . إذن انا وريث أولئك المحاربين ، جاءت الحرب هذه لتفتح أمامي نظرة مختلفة تماماً ، وكانها وهي تندفع مع شبابي الغض جاءت لتمتحن نفسي بعناية»[٧] .

واذا كان حازم خليل سيتحضر المقاومة البطولية لأفراد الربيئة ، وهم يمزقون هجمات العدو ، فانه يضع نفسه أمام حقيقة ، وهي ان العدو يستهدف أرضه وشعبه ، ان وعي هذه الحقيقة يمتزج بعملية التحول الذي تسببه الحرب في داخل الشخصية ، فتصبح الحرب هاجساً ملحاً يداهم الشخصية باستمرار :

«ها هي الحرب وانا وجهاً لوجه امام تفاصيلها المجيرة . لم يعد يهزني منظر جثة عدوي ، اصبح كل شيء مالوفاً كما لوكنت ادخن سيجارتي في مقهى ما ، واغنية بهيجة تملأ اذني .. لقد مررت في سوح معارك غارقة بدمار لا يوصف ومنذ اندلعت الحرب وجدت نفسي في اتونها .. لم اعد ذلك الشاب الخجول الذي يفزع غاية الفزع لرؤية حياة بشرية تدمر . لقد تغيرت تماماً واصبح بامكاني ان أطعن جسد عدوي بيد واثقة دون ان يهتز لي جفن .. وهكذا اكتسبت صفة المحارب شيئاً فشيئاً»[٨] .

ويبلغ الوعي بالحرب ، لدى العريف عبد الله المحمود في رواية «هكذا الرجال»لمكي زبيبة ، درجة عالية من النضج بل إنه يتحول الى موروث خاص ، تنهض الشخصية عليه وتقاتل في ضوئه فيصبح سبباً لتطور الاحداث :

«لقد أهّلتني هذه الحرب لكل المهام ، وجعلتني اميز حتى حفنة الرمل وماتخفيه من اسرار»[٩] . وبسبب تراكم وعي الشخصية ، تندفع في فعلها القتالي ، على الرغم من قسوة المواجهة ، من أجل وقف ،طماع العدو .

ان اقتران الوعي بالحرب لدى عبد الله المحمود ، يقوده الى خوض سلسلة متواصلة من الفعاليات القتالية ضد العدو . ولكن ثمة أمنيةً تخفق في داخله ، تكتشف عن طبيعة وعيه بالحرب :

«أي زمان هذا ، كل مافيه جميل لولا هذه الحرب المفروضة ، ولكن هل يكفي دعائي بموت كل الاسلحة كي تخفق بيارق السعادة على الجميع ؟»[١٠] .

ويكتشف عامر عبد الزهرة في رواية «الرجل الذي هو أنا اكثر مني» لثامر معيوف ، عن موقف واع للحرب ، ويتمثل هذا الوعي من خلال رؤية الشخصية لهذا الحدث الاستثنائي :

«لو لم يكن ثمة عدو حاقد لماجئنا الى هنا ، اجل إني لم أفكر في حياتي كلها بالجفير والحميدية وجسر

حالوب وسواها ، ولم اكن قد نويت علىٰ المجيء اليها لولا هذه الحرب ، وكذلك هؤلاء الاصدقاء المبثوثون في الارجاء كلها ، لقد جلبتهم الحرب من مدنهم ومنازلهم ، فتصادقوا وحرصوا معاً علىٰ التضحية من اجل اصدقائهم الذين يعيشون معهم»[11]

ولايتحدد التعبير عن الوعي ، بوساطة الفعل القتالي الذي تنجزه الشخصية حسب ، إنما يتوضح بوساطة رؤيتها لحدث الحرب ذاته ، وتحليلها لمجمل معطياته ، ويتبين هذا الفهم من خلال الشخصية المقاتلة في رواية الحرب ، حينما تكشف عن مقدار تاثير هذا الحدث فيها ، كما يلمس شخصية ثائر محي الدين في رواية «هكذا استنطقنا الفولاذ» لسعد محمد رحيم :

تعلمك الحرب كيف تغادر المدارات الخاملة ، وتبني لذاتك شخصيتها في النواة الملتهبة .. كيف تكشف إن الثقافة سلوك وصراع ومواجهة الىٰ جانب كونها معرفة . الحرب معادلات البقاء والفناء ونقطة الاحتدام .. القبول الصعب بالموت من أجل الحياة .. بعث الحياة إذ يصير الموت رمز إنتصار .. الحرب .. البحث عن معنى الوجود في ذروة تهدد الوجهة بالخطر .. الحرب مسرح المتقابلات الدامي ، والمحك الحقيقي للرجولة والشكل الأعنف للجسم . فليست نزهة كل هذه الاحداث التي تتعاقب الآن»[12] .

يرتبط الوعي الخاص بالحرب ، بوعي آخر ، يشكل أحد الملامح الاساسية للسمات الفكرية للشخصية في رواية الحرب ، وهو الوعي الوطني وغالباً مايربط بين الوعي الخاص للحرب ، بالوعي العام ، فيرقىٰ ليكون معبراً عن احساس متجذر في الشخصية ، تجاه أرضها .

واذا كان الوعي ، هو العملية الادراكية لجملة من الحقائق المرئية وتجاوز لها ، بعد تحليلها وتأويلها ، فان رواية الحرب ، جسدت عملياً هذا الوعي ، إبان مرحلة تاريخية مهمة .

فقد كشفت عن أهمية ارتباطها بقيمها الموروثة ، وفي مقدمتها ، حب الأرض .

ولقد طغىٰ صوتها المعبر عن هذا الموروث ، في صورة فعل أو تأمل أو رؤى تؤشر مواقف الشخصية بوضوح . يقول عبود النوخذة في رواية «بوابة البحر» **لرياض الاسدي** :

«مادمنا هنا رابضين ، فلن تستطيع اية قوة مهما اوتيت من جبروت ان تحرق نخيل العراق ، قد تهوي نخلة ، نخلتان ، أربع ، عشر ، مئة . لكن الغابات الخضراء سبتبقىٰ .. آلاف من الفسائل تنمو ، قد يدمر بستان من الكروم والتين وشجر السدر الوارف ، تستحيل ارضه الىٰ رماد أسود ، وبقايا حياة مخضرة ، قبل ساعات فقط ، لكن ما إن تمر عدة ايام ، حتىٰ ياتي المطر ، حيث يغسل كل شيء بالماء السماوي . زخات اثر زخات وما هي عدة اشهر حتىٰ تعود الأرض مخضرة من جديد .. فهل بامكان الاعداء منع مطر الله ؟»[13] .

فالوعي يدل علىٰ إنتماء الشخصية ، ويحدد فهمها لعالمها ، فتخوض حربها ضد العدو ، مؤمنة ، إنها إنما تدافع عن مدينتها ، بعد إن أجبر العدو ساكنيها علىٰ مغادرتها .

ويتجلىٰ الوعي الوطني بوصفه سمة اساسية من السمات الفكرية لشخصية يوسف كاظم في رواية «القمر الصحراوي» لعائد خصباك ويبلغ هذا الوعي مستوى عال من الوضوح ، عندما يقترن بالاستشهاد لأن ، يوسف كاظم ، كان يبحث عن «عمل بطولي عظيم يعود بالنفع علىٰ الشعب وعلىٰ جميع البشر»[14] .

ويهيمن الوعي الوطني علىٰ الشخصية في رواية الحرب ، لأن الشخصية تقاتل تعبيراً عن هذا الوعي ، وتجسيداً له ، ولهذا يقول خالد عبد الرحمن في رواية «جيل النار .. جبل الثلج» لعادل عبد الجبار :

«علىٰ المرء ان يعرف عن اي شيء يدافع ، ولاي الاسباب يرفع الواحد سلاحهُ في الهواء ليواجه الموت»[15] .

وتكشف المحاورة الاتية بين الرائد طارق سعدون والنائب الضابط جبار سالم ، في رواية «صخب البحر» لعلي خيون ، عن وعي يرتبط بفهم الحرب وتطوراتها ، وكونها حرباً شنها العدو ، من اجل التوسع والاحتلال :

«بم تفكر ياسيدي ؟

- باشياء كثيرة

- مثلاً

- الحرب .. اعني العدوان الذي حصل علىٰ حدونا الشرقية ، غاياته ، دوافعه ، ثم كيف إستطعنا ان نصده بنجاح»[16]

ان تضافر هاتين السمتين للوعي ، افرز خاصية فكرية اخرىٰ ، وهي ضمور الوعي الاشكالي للشخصية في رواية الحرب .

لقد تميزت الرواية الحديثة ، بان الشخصية فيها تعيش وضعاً فكريا اشكالياً ، فهي منقسمة علىٰ نفسها بين ان تحيا حياتها الخاصة وبين ان تذوب في وسطها الاجتماعي وتؤمن بقيمة ومثله ، فان انصاعت لمثلها الخاصة ، عزلت عن المجتمع ، لان وعيها الخاص يتقاطع مع الوعي الاجتماعي العام ، وان إنخرطت في وسطها الاجتماعي ، وتمثلت مثله وقيمه ، افتقدت فرديتها ، وتميزها الفكري . ولهذا فهي تعيش وضعاً مازوماً ، وقد اطلق جورج لوكاش علىٰ هذه الشخصية مصطلح ، «الشخصية الاشكالية Prblematic Chara. Cter» وقد طور هذا المفهوم كل من : رينيه جيرار

في كتابه «الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية» الذي اصدره في عام ١٩٦١ .

ولوسيان غولدمان في كتابه : «نحو علم اجتماع للرواية» الذي اصدرهُ في عام ١٩٦٤ .

وذلك من خلال عرض تطبيقي وافٍ للرواية الاوربية ، فتوصلا ، وهما ، يتعقبان في هذا خطى لوكاش ، الى إن الشخصية الاشكالية تظهر ، عندما تصطدم بمستوى معين من القيم الموروثة بحيث تبدو هذه القيم للشخصية قيماً بالية ، لا تستطيع ان تأتلف معها ، فتحدث القطيعة بين الشخصية والعالم ، عندما ترفض الاخيرة التضحية بمثلها وقيمها الخاصة ، ولقد نهضت وتطورت هذه الفكرة عندما تصدىٰ النقد لفن الرواية ، وعدّها معبّرة عن الفرد ، وبهذا فهي تختلف عن الملحمة ، إذ يرىٰ بيرغونزيإنها «الشكل الادبي النموذجي للمجتمع البورجوازي»[١٨]

وفي ضوء هذا التفسير ، تكشف رواية الحرب ، وعياً مغايراً . فالشخصية في رواية الحرب ، يذوب فيها هذا الاشكال الفكري ، فهي تبنىٰ على قاعدة تصالح بين وعيها الخاص ، ووعي وسطها الاجتماعي ، وهذا التحول الجذري في البنية الفكرية للشخصية ، جعل الشخصية في رواية الحرب ، بؤرة للوعي الشمولي الذي تختفي فيه الحدود ، بين ما هو فردي وماهو جماعي ، لأن الشخصية تنتخب لتمثل المجتمع ، إبان مرحلة الحرب .

ان سبب ظهور الوعي الاشكالي عند الشخصية في رواية الحرب ، يعود الى كونها جزءاً من كل ، ولاتفرد يميزها ، وهذا مايفسر ظهور مفهوم جديد للبطولة في رواية الحرب ، وهو مفهوم البطولة الجماعية ، اذ يضمحل الفرد ، وتكاد تختفي همومه ، فيحل محله ابطال كثيرون ، ينطوون على هم واحد ، يقترن بالحرب ومغزاها . وعلاقتها بقضية الأرض والدفاع عنها .

ان استقراء شاملاً لبنية الوعي عند الشخصية في رواية الحرب ، يكتشف عن تداخل الوعيين الفردي والجماعي ، في صورة وعي جديد يشملهما معاً ، ويعبر عنهما ، و «عبد الله المحمود» يستمد وعيه من تجربة الحرب ، ولهذا فهو يتحول الى مصفاة للوعي الجماعي حيثما يوجد ، فهو :

«إبن كل القرىٰ شمالها وجنوبها ووسطها»[١٩] ، ولهذا فان الشخصية تتحول الى رمز كبير ، تنطوي فيه طموحات وسطه الاجتماعي لأن الشخصية تستمد وجودها من هذا الوسط ، وتؤدي الرؤىٰ المتعددة دوراً اساسيا في تجسيم وعي الشخصية ، وتحولها الى رمز يخل في الاخرين ، ليكون كلّاً منهم :

«صار جزءاً من قلوب الناس ، ومن القرىٰ التي عرفت وجهه الاسمر ، وجبهته المتلالئة كبرياء ، وهو يتنقل بينها بملامحه العميقة والمحملة بالحب للوجوه المبتلة بالضوء والعرق[٢٠]»وهو ليس «محتاجاً لهوية»[٢١] وله «أكثر من روح»[٢٢] و «يظهر في وقت واحد في اكثر من مدينة»[٢٣] بل إنه يتحول الى بؤرة تنسج فيها معطيات الوعي الجماعي إثر استشهاده :

«اتسمعنا يا عبد الله ، وانت لا تعرف مكاناً معيناً يحتضنك فكل المدن والقرىٰ التي تحل فيها محراباً لاقامتك ، ومازالت تبريكاتك مرتسمة على ارصفة الشوارع ، وانت تتنفس دفأها»[٢٤] .

وضمن السياق ذاته ، تبنىٰ شخصية عبد الله العاشق في رواية «مكابدات عبد الله العاشق»لعبد الخالق الركابي . فوعيها ينبثق من تيار الوعي الجماعي ، لانها تنذر نفسها للدفاع عن قيم اصيلة في وسطها الاجتماعي ، ولهذا ، تتحول ، اثر استشهادها الى رمز وموروث لا ينضب لذلك الوسط ، فعبد الله يصبح «فخر الفلاحين في إمتداد السهب والقرىٰ الحدودية»[٢٥] ، بل هو «أسطورة القرىٰ تضيف عليها الاجيال المتعاقبة وتشذب منها ماشاء لها خيالها»[٢٦] وتتكرر هذه السمة في روايات «الرجل الذي عاش مرتين» لعادل عبد الجبار ، و «القمر الصحراوي» لعائد خصباك ، و «بوابة البحر «لرياض الأسدي ، و «أيام الكبرياء» لمحمد احمد العلي ، و «اعداد المدفع ١٠٦» لهشام توفيق الركابي ، و «رجل في ذاكرة الرجال» لعبد عون الروضان ، و «أعوام الشمس» لعادل كامل ..الخ

تكشف السمات المذكورة لوعي الشخصية عن وعي نموذجي ، فالوعي لم يقف عند حدود الغاء التعارض بين ماهو خاص وما هو عام ، انما تميز بسعة في الدلالة ، عندما ارتقىٰ الى مستوى من العمومية ، بحيث استمد تميزة من كونه نابعاً من تيار شامل وعميق منبثق من المجتمع . اي انه شخص المرحلة التاريخية التي عاصرها ، واستمد ملامحه من مجمل معطياتها الفكرية والسياسية والعسكرية وهي ، بالنسبة لرواية الحرب ، المتغيرات التي شهدتها الحرب .

ان الشخصية ، نتيجة لذلك الوعي ، ارتقت لتكون شخصية نموذجية ، تتميز بملامح تجعلها قادرة على تمثيل فئة كبيرة من المجتمع في زمن الحرب ، فالشخصية النموذجية تكون قادرة على «رفع العنصر الشخصي العرضي في مصيرها بوعي الى مستوىٰ معين ملموس للعمومية»[٢٧] .

وهي الشخصية المعبرة عما هو «قيم إجتماعياً «...» ضمن ظروف اجتماعيةـ تاريخية محددة «[28]لانها تستقي وعيها من وسطها ، بكل تناقضاته والاخطار التي تهدده وهي تعكس جوهر ذلك الوسط ، لانها تعبر عما يمور فيه .

ولهذا فان الشخصية النموذجية في الادب تتواصل «دون ان ينال منها الزمن»[29] ، وهي تختلف عن الشخصية الفردية في الادب ، فالشخصية الفردية تتميز بانها «تمثل فرداً في خصائصه وسماته الشكلية والنفسية ، وسلوكه النمطي في حياته الخاصة والعامة»[30] وهي الشخصية التي تنصاع «لمنازعها وحدها»[31] دون ان تجعل منها صفة شاملة .

واذا نظرنا الى الشخصية في رواية الحرب ، من خلال وعيها ، وفي ضوء هذا التعريف للشخصية النموذجية ، فانها تتوافر على كثير من الاسباب التي تجعلها كذلك ، وفي مقدمة تلك الاسباب ، وعيها ، الذي يرقى هو الاخر ليكون وعياً نموذجياً ، يتضمن نظرة عميقة للحرب ، لاتقف عند تطوراتها العسكرية ، إنما تكشف عن جوانبها الفكرية والاجتماعية والتاريخية . ولهذا افرز هذا الوعي مجموعة مفاهيم تدل على ادراك شامل لكل مايعتمل في الشخصيات ، مما يدفعها الى اداء واجباتها القتالية بصورة فريدة .

ان ظاهرة رواية الحرب ، افرزت هذا النمط من الوعي ـ بغض النظر عن مستوى التعبير الفني عنه ـ نتيجة لاحساس جماعي بخطر الحرب ، وضرورة المواجهة الحاسمة امام عدد يهدد باستمرار بتعويض الموروث الحضاري والنفسي للشعب ، مما افرزشخصيات ، تستمد وجودها ووعيها من طبيعة هذا الاحساس ومصدره .

المصادر

١ . اعداد المدفع ١٠٦ ، هشام توفيق الركابي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٣ .

٢ . بوابة البحر ، رياض الاسدي ، د . ح . ط . ب . ١٩٨٥

٣ . جبل النار .. جبل الثلج ، عادل عبد الجبار ، د . ح . ط . ب ١٩٨٣

٤ . هكذا الرجال ، مكي زبيبة ، د . ح . ط . ب ، ١٩٨٥

٥ . هكذا استنطقنا الفولاذ ، سعد محمد رحيم ، د . ح . ط . ب ، ١٩٨٣

٦ . وشم الدم على حجارة الجبل . محسن الخفاجي ، د . ح . ط . ب ١٩٨٣،

٧ . مكابدات عبد الله العاشق . عبد الخالق الركابي . د . ح . ط . ب ، ١٩٨٢

٨ . صخب البحر ، علي خيون . د . ح . ط . ب ، ١٩٨٢

٩ . القمر الصحراوي ، عائد خصباك . د . ح . ط . ب ، ١٩٨٣

١٠ . الرجل الذي هو انا اكثر مني ، ثامر معيوف ، د . ح . ط . ب ، ٩٨٥

المراجع

١ . بناء الرواية . ادوين موير ، ترجمة ابراهيم الصيرفي ، مراجعة الدكتور عبد القادر القط ، الدار المصرية للتاليف والنشر ، القاهرة ، د . ت .

٢ . بناء الرواية ، د . عبد الفتاح عثمان ، مطبعة التقدم ـ القاهرة ، ١٩٨٢

٣ . دراسات في الواقعية ، جورج لوكاش ، ترجمة د . نايف بلوز ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٠

٤ . منهج الواقعية في الابداع الادبي ، د . صلاح فضل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

٥ . مقدمة في علم الادب . د . فؤاد مرعي ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨١

٦ . الفن الرومانسي . هيغل ، ترجمة جورج طرابيش ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٩

٧ ـ الرواية كملحمة بورجوازية جورج لوكاش، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩.

8. Linguistics and the Novel, Roger fowler, London and Newyork, Methuen, 1979.

9. Novelists on Norel, Miriam Allott, London Routledge and Kegan paul LTD,1959.

01. The situation of the Novel, Bernand Bergonzi, London MacMillan press LTD,1979

الهوامش

(١) منهج الواقعية، ص١٦٩

(2) Lingustics.. P. 89

(3) Novelists.. 198

(٤)،(٥)،(٦)، اعداد المدفع، على التوالي، ص ١٤٧، ٣٢٨، ٢٣٤

(٧) ، (٨) . وشم الدم على حجارة الجبل ، ٩ ، ٤٩

(٩) ، (١٠) هكذا الرجال ، ص ٦٦ ، ٥١

(١١) . الرجل الذي هو انا اكثر مني ، ص ٦٩

(١٢) . هكذا استنطقنا الفولاذ ، ص ٥

(١٣) . بوابة البحر ، ص ٢٥٧

(١٤) . القمر الصحراوي ، ص ٥

(١٥) . جبل النار .. جبل الثلج ، ص ٤٥٦ ـ ٤٥٧

(١٦) . صخب البحر ، ص ٦٤

(١٧) . The Situation of The Novel. p 41

(١٨) . الرواية كملحمة بورجوازية ، ص ٩

(١٩) ، (٢٠) ، (٢١) ، (٢٢) ، (٢٣) ، (٢٤) ، هكذا الرجال ، ص ٢٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١٤ ، ١١ (٢٥) ، (٢٦) ، مكابدات عبد الله العاشق ، ص ٢٦ ، ١٠٤ .

(٢٧) . دراسات في الواقعية ، ص ٢٩

(٢٨) . مقدمة في علم الادب ، ص ٣١

(٢٩) . بناء الرواية ، موير ، ص ٨٣

(٣٠) . بناء الرواية ، د . ص ١٢٢

(٣١) . الفن الرومانسي ، ص ٩٠

من قصص الحرب

أيام في الذاكرة

علي خيون

.. انا الملازم محمد طاهر محمد الموصلي، آمر الحجاب السادس، الفوج الثاني.. لست كاتباً محترفاً، ولم يسبق لي ان كتبت قصة، ولو كانت لدى تلك الموهبة، لفعلت الاعاجيب، فتجاربي لأيام، مداد من الكلمات التي بمقدورها ان تملأ عشرات الصفحات البيض.

لقد رأيت الكثير.. الكثير.. وبامكاني، ان اصف تحولات الليل والنهار، وتغيرات الفصول، لقد سهرت عدة ليال طوال.. وزكمت انفي رائحة الجثث المعادية التي تتكدس امامنا بعد كل هجوم، وباستطاعتي ان اتكلم لساعات عن طبيعة الجبال والسهول والمياه.. غير ان حديثي عن الهور سيأخذ مجرى آخر، سيبهر من يمنحني أذنيه صاغياً بلا مقاطعة، تماماً كما انبهرت والدتي واختي صفية وحميدة.. خطيبتي، وبعض نساء قريتي الوادعة التي تلملم نفسها على اطراف الموصل.

هل تبهركم التشبيهات والصور البلاغية؟! بعيداً عن تلك المحسنات التي لا أجيدها كما يفعل كاتب محترف، أفرش امامكم افكاري، هواجسي، همومي، وذكرياتي كبساط مزركش يوحي بالراحة بعد عناء كثير.. هل أصف لكم السهر؟ لم أنم لأيام.. من جرب منكم ان يظل صاحياً فاتحاً جفونه اربعة ايام متتالية؟! لابأس، سأحدثكم عن السهر.. لا بالطبع، لم انم تلك الليلة على الاطلاق، ليلة الهجوم كنا في يقظة وحذر.. كنتُ يقظاً طوال الليل ولم يكن الليل قد تجاوز نصفه الاول حين سمعت صوت زورق يضرب سيقان البردى.. من يصدق؟! أذناي تستطيعان تمييز محركات الزوارق المعادية عن اصوات زوارقنا؟! من يصدقني؟! أذناي لاتخطئان وكنتُ متأكداً تماما حين ناديت على آمر الفوج.

ـ سيدي توجد زوارق بأتجاهنا.

وما ان سكت عن الكلام حتى تعالت اصوات الزوارق، فصاح ملازم علاء آمر الحجاب الخامس مخبراً آمر الفوج:

ـ سيدي توجد زوارق بأتجاهي مباشرة..

وهتف ملازم ضياء: سيدي توجد زوارق بأتجاهنا.

وهنا تأكد آمر الفوج من الامر، فقال لي:

ـ ملازم محمد، أخرج جماعتك بسرعة، أنذرهم واجعلهم في حالة استعداد. فأخرجتهم كلهم وأصطفوا مقابل الحجاب، ايديهم على الاسلحة وعيونهم بأتجاه الظلام، وما لبثت الرباعية ان لعلعت كأمرأة تزغرد استجلاباً للنخوة وشداً للعزائم، فتعالت أصوات الاسلحة، من كل نوع وصوب.. توقفنا عن الرمي.. كنا امام المواضع نجلس في الطوافة وايدينا لاتفارق الاسلحة، وعيوننا ترمش بسرعة حتى لاتغفل عن الظلام المهيمن، لم يحصل تسلل بأتجاهنا، وبقينا حتى الفجر نجلس في اماكننا وعيوننا على الموضع الذي نحرسه، ولم تصلنا اية اوامر للتحرك.

ثم جاء صوت المقدم حسين ينقل الينا خبرا استشهاد الملازم علاء.. التسلل المعادي كان بأتجاه موضعه، اندفعت بأتجاهه مجموعة من الزوارق تقدر بعشرين.. قاوم وجماعته وانعزز في مكانه مثل نخلة، لم يكن في حجابه قوة متكافئة مع الذين هاجموه بغتة، لكن صمد طوال الليل ولم يترك موضعه حتى استشهد.

قلت للمقدم حسين: سيدي.. التسلل الان بأتجاه اليمين.. انني اسمع اصوات الزوارق المعادية بوضوح، سألني كم

المسافة؟! قلت: سيدى صاروا على اليمين. فصاح المقدم حسين: أبني.. حدد الجهة بالنسبة للفوج حسب الساعة العسكرية كما تعلمت في كلية الاحتياط.. هل نسيت؟! قلت: سيدى.. اذا ادرت وجهي بأتجاه الفوج تصبح الساعة ٩ واما اذا اعطيت ظهري بأتجاه الفوج فتصبح الساعة ٣..

سكت، أراقب القنابر التي تساقطت من حولنا، ناديت بالجهاز السلكي فانقطع الصوت مع ضربة قنبرة اخيرة.. أوه.. تلك اول حالة صعبة صادفتها..

نسيت ان اقول ان الهجوم بدا ليلة الحادي عشر على الثاني عشر، وحسمت المعركة يوم الثامن عشر من اذار.. يوم الثالث عشر سمعت صوت طائرة قادمة. سألني الجنود همساً: هل هذه طائرات معادية؟ قلت: نعم.. انا اميز الاصوات جيدا وتلك موهبة نفعتني كثيراً، خلصتني من صعوبات عديدة.. وهاهي سبع طائرات فوق رؤوسنا. فتحنا بأتجاهها النيران من العقدة، كانت واطئة الى حد ظننا انها ستلامس رؤوسنا، لكنها مست رؤوس القصب والبردى المشرعة كالرماح، لم ينتبهوا الى وجودنا تحتهم مباشرة، فتحنا النيران فأسقطنا طائرة واخرى وثالثة وخامسة وامتلأت صدورنا بالفرحة الغامرة..

ياالهي.. خمس طائرات (شينوك) عمودية مرة واحدة؟!.. لابد أن اخبر أمر الفوج.. على التردد اللاسلكي.. ناديت المقدم حسين: سيدى خمس طائرات.. خمس طائرات من مجموع سبع طائرات.. قال المقدم:

- ملازم محمد.. أبني طلع زورق لجلب الطيارين.

أخرجت في الحال زورق الى العقدة للبحث عن الطيارين.. انا رجل ملتزم بالاوامر، انفذ بدقة، ومقدم حسين مازال ينادى: ملازم محمد.. ملازم محمد.. نعم سيدى.. الزم موضعك.. اذا سقط حجابك فالعدو سيندفع بأتجاه مقر الفوج.. لااريدك ان تغادر موقعك مهما كلف الامر..

قلت: نعم سيدى..

أخرجت المخابر لتصليح الخط الذى قطعته القنابر.. الاتصال على الجهاز حالة اضطرارية لان ذبذباته تسترق.. وكان صوت ملازم ضياء واضحاً وهو ينادى:

- سيدى.. لقد جعلت الايرانيين اكواماً فوق اكوام. ارسل لي عتاداً.. انا بحاجة الى المزيد من العتاد.

كان الموقف الان يتشكل على نحو معقد.. السرية الثالثة التي تشكل العقدة الوسطية تقاوم عملية الحصار بعد ان استطاعت القوات المعادية من التقدم بأتجاه الفوج الاول.. كان مقدم حسين ينادى على النقيب خالد أمر السرية الثالثة، كيف الموقف؟

فقال: سيدى موقفي جيد.. استطيع ان افك الحصار عني.

أمر سريتنا، النقيب صلاح، كان في عقدة اللسان. صامد عند نهاية العقدة تماماً، يوزع الجنود للأمام ويعطى تعزيزات.. عتاد وارزاق ومواد طبية، وحين اشتد بأتجاهه الرمي، اخذ الرباعية بدلاً، من الرامي الذى اصيب. وشرع يشاغل القوة المهاجمة فاصيب في ساقه. هرع اليه الجنود ليخلوه لكنه تحامل وبقي في مكانه رافضاً الإخلاء.. مالبث ان اصيب في بطنه. فاصبحت حالته صعبة وعندها تم اخلاؤه.

ولكي يعود الجميع الى القتال، خاصة اولئك الذين اصيبوا بجروح طفيفة. فقد فتح المقدم حسين احد الملاجيء كموقع طبي متقدم. وصار يعالج الجرحى ويعيدهم الى امام. هذا ماأخبرني به المخابر الذى اصيب وعاد ولم يتمكن من اصلاح الخط.. كان معي اثنان وعشرون جندياً، جاءني نقيب فلاح من العقدة الوسطية عصراً، وقال: اريد عشرة جنود.. تدافع الجنود امامه واختفى معهم وسط البردى، عاد فيي الليل وطلب خمسة جنود ومضوا مرة اخرى داخل الهور.

ارتحت قليلاً حين سمعت المقدم حسين يقول:

- ان شاء الله سنزيح القطعات الايرانية التي امامنا.. تكدست امام المواضع جثثهم بالعشرات..

لم يبق معي سوى عريف الفصيل والمخابر الجريح والسائق والمضمد.. اضافة الى الجندى عدد (البي. كي. سي) وجندى اخر يحمل القاذفة، مقدم حسين امرني ان اصمد في موضعي، قلت: سيدى، الرمي علينا كثيف بالبنادق، قال: شاغلوهم..

ظللنا نشاغلهم طوال النهار والليل حتى نفذ العتاد.. وفي اليوم التالي قلت لجماعتي: سيعبر علينا الاعداء من السدة المجاورة، تهيئوا للاشتباك بالايدي.. فقالوا: نحن على اتم استعداد، كنت انظر في وجوه الذين معي.. عدد قليل.. والزوارق الايرانية تأتي محملة.. قلت للجنود:

- ياجماعة.. هذه اعلى درجات البطولة.. ان نظل صامدين في امكاننا ونحن بعدد اصابع الكف الواحدة.. انتم ابطال.. ومن العار ان نتراجع.

قال الجندي المخابر هامساً: سيدى.. وانا اصلح الخط، سمعت ان النساء قاتلن الى جانب الرجال في اللسان المواجه لقرية (البيضة).

في اليوم الرابع لبدء الهجوم، ادركت ان العدو سلك طريقاً مائياً أخر.. كانت الشمس قد غدت عمودية حين سمعنا صوتاً ينادي في العقدة، وعرفنا هذا الصوت، كان الصوت القادم من جهاز المايكروفون ينادي بألحاح: حجاب الثالث سلم.. عرفت الان انهم يحاصرون المنطقة المجاورة لي.. العتاد؟ من اين اجيء بالعتاد الان؟! ارتديت سترة النجاة والقيت بنفسي في الماء وتبعني المضمد، استطلعنا المكان من فجوة متقدمة بين القصب والبردى، فشاهدت الاعداء على مقربة، سمعت اسمي يتردد من الخلف، التفت حذراً فوجدت جماعتي في طوافة يتبعوننا، عدت مع

المضمد، كان الماء بارداً، قلت لماذا لم تبقوا في الخلف، اريد ان اراقبهم بنفسي، قالوا: نحن معك سيدي مصيرك ومصيرنا واحد.. واتجهنا الى حضن القصب الكثيف. انتظرنا ساعات دون ان نسمع اي صوت.

كانت اللحظات التالية توحي بالطمأنينة، ربما تراجعوا، التهمنا اخر ماتبقى لدينا من طعام، وبدلت ملابسي، وركبنا الزورق بدلاً من الطوافة، دون ان نشغل المحرك الذى دثرناه بالبطانيات كي لايبدو للأعين او للطائرات، سألت عن العريف حمود فقالوا اخذ زورق وذهب يبحث عنك. سمعنا اصواتاً تأتي من داخل الهور، دفعنا الزورق الى امام.. قلت ربما جماعتنا بحاجة الى مساعدة، وفتحنا كل من مكانه البردي كي نبصر الذى امامنا، فجأة ظهر زورق العريف حمود، كان قد اندفع الى امام واصيب، شاهدنا كتفه وعنقه ينزفان دماً، كان يتألم بشدة.. وسمعت الاعداء ينادرونه بالجهاز: أطفيء المحرك توقف والا قتلناك. كانت فوهات البنادق متجهة اليه، كان مضطراً أن يذعن للأوامر.. أطفأ المحرك، قالوا له ما أسمك؟ قال: عريف حمود.. ومن انت؟! قال: عريف الفصيل.. سألوه: جماعة من؟! قال: جماعة الملازم محمد طاهر «الموصلي».. قالوا له تعال ولك الامان.. سلم نفسك لتكون في امان وسنداوي جروحك.

اردت أن انادي العريف ليقذف بنفسه في الماء، الا انه شغل المحرك واتجه اليهم، وما ان وصل اليهم سألوه عن اسمي، وعن اسم جماعتي، ثم امسكوه من قدميه واخذوا يغطسون رأسه في مياه الهور.. كان في اللحظات التي يخرج فيها من الماء ويستنشق الهواء بصعوبة يصيح: أنتم كفار.. أنتم ملحدون.. ياجبناء.. فأستمروا بتغطيسه واخراجه.. قال لهم بفم ينزف ماء: أرجوكم أنا اسير لديكم وجريح بحق الله بحق محمد رسول الله.. قالوا له دعهم يشفعون لك.. في المرة الاخيرة خرج رأسه من الماء ينزف دماً غزيراً دون حركة ودون كلام..

وحين فرغوا منه رفعوا مكبر الصوت، واخذوا ينادون:

ـ ملازم محمد طاهر.. المخابر كريم علاوي.. تعالوا سلّموا انفسكم.. جماعتكم سلموا جميعاً.. سلموا انفسكم ولكم الامان.

كرروا النداء اكثر من عشرين مرة.. كنت اسمع الصوت وانا اغلي ناراً في داخلي لانهم قتلوا العريف حمود، قلت بصوت منفعل كادوا يسمعونه: يكفي صياحاً يأولاد الكلب.. لو كان لدي عتاد لاغرقتكم جميعاً.

أشار عليّ الجنود بالتحرك الى الخلف قلت لا.. اذا رجعنا فلابد ان نسلك الممرات المائية وهي مكشوفة، دعونا في هذا الموضع وسط القصب.. لايستطيعون ان يعثروا علينا.

بعد ذلك شرعت مدفعيتنا الثقيلة تهز لسان الهور هزاً.. داهمتنا فرحة غامرة، فق، كانت المدفعية تصيب اهدافها بدقة، وتدافع الاعداء مندحرين، جرحى، وقتلى، احسست بارتياح لم اشعر به منذ ايام.. وبدأوا من جانبهم يستخدمون الهاون بكثافة، قلت لجماعتي.. هيا.. صوت القصف شديد، امسكوا البردي بأيديكم ليندفع الزورق بنا..

رفعت رأسي كي ابصر طريقي، ووقفت بكامل قامتي فوق أعناق البردي فتعالى أزيز الرصاص من حولي وعدت إلى مكاني وسحبنا الزورق بقوة مبتعدين عن المكان.. سمعت صوتاً قوياً بدأ يرتفع كانه صوت طائرة، بعد دقائق عرفت مصدر الصوت.. انه عوامة خاصة لقص القصب بدأ العدو يستخدمها، فاخرستها قذيفة من جماعتنا هزت المكان هزاً.. بدأنا ندفع بسرعة متجاوزين البرك، نسحب ونراقب دون أن نبصر احداً.. حتى وصلنا الى المسلك المائي المؤدى الى قرية (البيضة) وهو هور كبير مفتوح ليس به قصب وانما يغطيه البردي.. هناك بدأنا نقتطع اعواد البردي ونأكلها لأن الجوع شرع يقص امعائنا. ثم اضطررنا لشرب ماء الهور.. ثم لاح لي سلك تلفوني مسكته بيدى وسألت المخابر: فقال سيدى هذا السلك يوصل الى حجاب الملازم ضياء..

قلت لجماعتي.. ملازم ضياء استشهد والعدو حقّق موطيء قدم في حجابه، علينا ان نبتعد عن هذه المنطقة.. ادفعوا بسرعة.. مضينا نقطع البردي.. وهبط الظلام فجأة فلم نبصر شيئاً.. كانت تصادفنا احياناً جزر صغيرة، تعرقل مسيرنا، وندور حول المكان.. ثم توقفنا بين البردي حين سمعنا صوت زوارق قادمة.. كانت تسير قريباً منا.. وكنا نسمعهم يسألون بعضهم بحثاً عنا.. أضطررنا للسكوت حتى حاصرهم القصف المدفعي فولّوا هاربين، واصلنا دفع الزورق.. أمضينا الليل كله، ندفع رويداً كي لانثير حولنا الاصوات، مستترين بشدة القصف المدفعي من الجانبين.

عند الفجر، لاحت لأعيننا الذابلة الدبابات والناقلات من بعيد.. قلت لجماعتي لقد وصلنا.. ثم ملأت اسماعنا انشودة «دارنا وعدنا طبع من دارنا» ثم سمعنا صوت.. «أمعاهدين ابو حلا» فصفقنا فرحين وقبل احدنا الاخر.. قلت لجماعتي نحتاج الى علم ابيض، جماعتنا لن يعرفونا بهذه اللحى الطويلة التي نبتت في اربعة ايام.. ورفعنا منديلاً ابيض على طرف المردي ونحن نصيح.. نحن من القوات العراقية.. كان صوتنا يشق الفضاء ويختلط بصوت الانشودة التي تبشر بنصر قادم:

ـ عراقيون.. عراقيون..

* من مجموعة قصصية تصدر قريباً للمؤلف.

الشعر الحديث في السعودية

في الخطاب الشعري الجديد

مقاربة تشريحية

■ د. عبد الله الغذامي

تنوير

تعودنا ـ نظريا ـ على تقسيم حالات تلقي النص الى حالتين هما : حالة الاقناع ، وحالة الانفعال ، ولكن يبدو ـ اليوم ـ وكاننا في مواجهة مع معادلات نصوصية مختلفة تستلزم منا إعادة تصنيف حالات التلقي لدينا . وهي حالات اراها قد أصبحت ثلاثا .

الأولى ـ أزلية تقليدية وهي حالة (الاقناع) ذي التوصيل العقلي . وكينونة النص فيها منطقية حيث يرتكز في علاقاته الداخلية وفي تواصله مع القارىء على منطق التعبير وتحديد الهدف . والمعتمد فيه على المعنى الذي يُسخَّر النص لإيصاله وتحقيقه . وهو رسالة ذهنية عقلية غايتها الاقناع . وكان القرطاجني يسمى ذلك (بالخطابة)[1] وهو مصطلح أخذ به النقاد والفلاسفة العرب .

أما الثانية :فهي أزلية أيضا وتقليدية وهي حالة (الانفعال) التي تعتمد على التعبير الوجداني المرتكز على الحس المباشر الذي ينشأ عنه انفعال تلقائي . ويرتكز النص هنا على كينونته النحوية الانشائية ، اي على صناعة اللغة فيه ، وعليه كان معظم الشعر الغنائي . ولكنه قد يتمازج مع الأول اي مع حالة الاقناع وذلك في الشعر الذهني وشعر الحكمة وعندئذ ينشأ ماسماه القرطاجني بالتمثيل الخطابي[2] .

هاتان حالتان تقليديتان عرفناهما فكرةً وخبرناهما قراءةً . وبهما كان تفاعلنا مع النصوص القديمة . وفي ضوئهما كانت احكامنا النقدية على هاتيك النصوص ، وهما حالتان فرضتهما النصوص نفسها ومضى العرف الأدبي بسببهما فارضاً هوية النص من جهة ، وماهية تلقيه من جهة أخرى . فالنص العقلي الهادف للاقناع يكون فكرا . أما النص الهادف لإثارة الانفعال فهو شعر أو أدب . أي انه

جمالي قصد منه اثره على النفس وليس مافيه من منطق دلالي أو معنى ظاهري .

ولهذا فاننا لانجد معضلة في التفاعل مع قول حمزة شحاته في اغنيته لجدة :[٣]

النهي بين شاطئيك غريق	والهوى فيك حالم مايفيق
ورؤى الحب في رحابك شتى	يستفز الأسير منا الطليق
ومعانيك في النفوس الصديا	ت الى ريها المنيع رحيق
إية يافتنة الحياة لصب	عهده في هواك عهد وثيق
سحرته مشابه منك للخلد	ومعنى من حسنه مسروق
كم يكر الزمان متئد الخطو	وغصن الصبا عليك وريق
ويذوب الجمال في لهب الحب	اذا أب وهو فيك عريق

نعرف هنا أن شحاته لايخبرنا عن ماهية علاقته بهذه المدينة ولكنه يسعى الى ابداع حسه الجمالي في شعره ، ليثير في نفوسنا انفعالا مماثلا ، به نستشعر هذه الحالة الشاعرية التي تؤسس فينا احساسا تتماثل أمامه جمالية النص ، فينشأ في مخيلتنا كشعور جمالي . فالنص إذاً يهدف الى إثارة الانفعال وليس لدينا اي مشكلة هنا مهما كانت صفة المتلقى سنا أو ثقافة . ولكن الامر ينتقض علينا حينما نقرأ قول عبدالله الصيخان يخاطب وطنه :[٤]

إنني واقف خلف ظهرك مفتتحا وجعي باعتذار المحبين
حين يطول النوى ، خاشعا من محياك ياوطنا نتعالى به
غيمنا إذ يجف بنا الورد . سلوتنا في مساء التغرب .
في الصبح وردتنا ورغيف الفقير وأنت البسيط . البسيط
فقل للعصافير إن الفضاء مديح اتساع لعينيك كي
لاتطير فان العصافير خائفة . فكن وطني شجرا ممعنا
في الهدوء لكي تعتلى ذروتك .
وكن في المساء حنينا عليها لكي تمنح السر لك
سماء لنا وسماوات لك .
وأنت فضاء البياض اذا ماستفاض على القلب شك
وانت الشهادة فيمن هلك
سماء لنا
وسماوات اولها انت آخرها أنت ، وأنت لنا الضوء اذ
يستدير الحلك .

أمام نص كهذا تتوقف حالة التلقي حائرة لأنه ليس نصا عقليا يهدف الى الاقناع ، كما أنه ليس نصا انفعاليا لأن الانفعال حالة فطرية حسية من طبيعتها المباشرة والسرعة والتلقائية . ولو عالجنا هذا النص على هذين المستويين لتمنع علينا تقبله كنص جميل أو كنص عقلي .

انه نص يعتمد على مستويات دلالية متضاعفة وذلك لأنه قام على انتهاك قواعد العرف النصوصي التقليدي في ابداع الشعر : انتهاك قواعد الوزن وقواعد التركيب السياقي ، حيث قام على جملة شعرية متمددة تمازج فيها بحران عروضيان هما المتدارك والوافر . مثلما انتهك قواعد التناسق الدلالي . إن الشاعر هنا يبني دلالة سياقية فيها ينبثق وطن جديد لم يكن بعد . وهذا يتطلب منا اسهاما في اقامة الدلالة وتخيلها . انه لايصف لنا وطنا ـ كما فعل شحاته ـ ولكنه يرسم لنا صورة تخييلية لشيء محتمل . والشيء المحتمل لايمكن ادراكه الا بعد اعمال الذهن لتصوره تخييلا ، وليس واقعا . اننا امام صورة شاردة اطلقها الشاعر وارسل فينا عناصرها المكونة من : الأنا المبدعة / والمخاطب (الوطن) / والعصافير / والسماء . وهذه تتداخل مع بعضها البعض في علاقات من : الوجع/ والنوى / والخشوع / والتغرب / والخوف / والشك / وتتقاطع / معها موجات دلالية من : اعتذار المحبين / ومحيا الوطن / والسلوة / ورغيف الفقير / والبسيط / والشجر / والهدوء / والشهادة . ويلفها أجواء من مساء التغرب / والصبح / واتساع العينين / وفضاء البياض / والضوء اذ يستدير الحلك .

هذه (الاشارات) ، المتصارعة خارج النص ، تدخل في النص ليقيم لها الشاعر سياقات تشبكها في علاقات لم تكن لها في الخارج ، مما يجعلنا امام دلالة تنشأ من داخل النص ولاتستند الى اية براهين خارجية . وهذا يحتم علينا ان ننظر الى هذه الجملة الشعرية بمنظار يستجيب لابداعها ولايفرض عليها قيما سابقة عليها ، ومن هنا فاننا نصل الى ماأراه نوعا جديدا من حالات التلقي النصوصي وهو : الحالة الثالثة ، وهي حالة (الانفعال العقلي) . انها حالة انفعال ، وهذا يضمن للنص شرط وجوده الجمالي ، ولكنه ليس انفعالا عاطفيا ، وانما هو انفعال عقلي اي ان العقل يسعى لكي يستعير من العاطفة احدى صفاتها وهي (الانفعال) . انه نوع من الخلط بين الوظائف العضوية للانسان ، فكما قامت الرمزية على تراسل الحواس فان الشعر هنا يقوم على تراسل الوظائف . انه نوع من تدجين العقل وترويضه ليكون (انسانيا) أو هو ترقية للعاطفة وترفيع لها لتكون انتظامية ومهذبة . ومهما كان أمره فهو ليس سوى استجابة قرائية لمتطلبات النص الجديد . وهو نص يرتكز وجوده على (نحويته) التي هي نحوية حدث وسياق . وليست نحوية تركيب قول .. وهذا يجعله مختلفا ومتميزا عن النص العقلي ، وهذه النحوية النصوصية ليست انشاء تلقائيا ينبع من الوجدان الفطري للمبدع اي ليس ابداعا فطريا هائما ولكنها توظيف ابداعي للجمال .

فالجمال هنا يتم توظيفه نصوصيا ليس لغاية جوهرية مستقلة فيه ولكن لتأسيس نص اشاري حر الدلالة . والنص هنا (دال عائم)[*] موجود في النص كقيمة حضورية . بينما (المدلول) امكانية قرائية غيابية تتأسس من القاريء بناء على اعراف الجنس الأدبي وسياقات

دلالاتها الكبرى . وهي دلالات تسمو فوق مستوى الدلالة الصريحة للنص وتتعانق كإمكانية ضمنية يحبل بها النص وهي جنين أزلي موجود في الرحم أبدا . انه جنين اسطوري لايمل النص من حمله في رحمه ويظل طريا لايشيخ ولا يتلاشي .

هذه هي (الشاعرية الجديدة) امكانية ابداع جديد تفرض نوعا من التلقي الجديد . فالنص قام ابداعا على علاقات جديدة ، ولابد للقراءة أن تقوم على مستويات جديدة تستجيب لغايات النص الجديد . وهذه هي حالة (الانفعال العقلي) .

إذا نحن امام ثقافة نصوصية جديدة تفرض علينا موقفا جديدا . وهو موقف تم اكتسابه حضاريا باسلوب بنيوى هرمي حيث مارسنا تاريخيا تلقى انماط شعرية متباينة ومتنوعة . أطولها باعا هو (العمودية) وهي - كما حدها المرزوقي[٥] - قصيدة تقول . تقول عن الشاعر وتعني وتنص فيما تقول . وعلى ماتقول . وتصدر عن الشاعر كانعكاس للعالم الخارجي على وجدانه (أو على فكره كما في شعر الحكمة) . إنها إذا تعتمد على المحاكاة كما في الأدب الكلاسيكي . ودور القارىء فيها استهلاكي . انه يتلقى النص بمعانيه وصياغته ليجد فيهما المعنى الجليل في اللفظ القليل . وشعرنا العمودي مع ماصاحبه من نقد يؤكد ذلك ويقرره .

ولكن لابد ان اشير هنا الى ان صفة (العمودية) لاتمثل باطلاق هوية كل الشعر العربي . لان شعرنا منذ جاهليته وعباسيته فيه اتجاهات شعرية غير عمودية . وماكانت العمودية الا بعد ان رسخت قواعد التقليد والمحاكاة فيما صار شعرا يلتزم بعمود الشعر العربي وتم تجسيد ذلك في شعر البحتري . ويجب ان نفرق هنا بين وحدة الوزن وبين عمود الشعر . إذ إن عمود الشعر شيء غير الوزن وهذا أمر نعرفه من حدود المرزوقي لعمود الشعر . كما أن اتفاق ابي تمام مع البحتري في الاوزان لم يجعل ابا تمام عموديا . فالوزن - اذا - سمة جمالية قابلة للتوظيف شعريا . سواء في عمودي او في غيره من الشعر .

ويقابل العموديه في هذا العصر ويتعارض معها قصيدة الوجدان الذاتي : القصيدة الرمانسية . وهي تختلف عن العمودية التي (تقول) لان هذه (تعبر) وهذا التعبير هو عن الذات المبدعة فهي كالعمودية انعكاس لعالم ولكنه هنا عالم داخلي . وتتحرر القصيدة الرومانسية من سلطان العقل ولكنها تخضع بكليتها لسلطان العاطفة . ومحورها هو الوجدان الفردي . ويظل القارىء معها مستهلكا للنص يتلقاه لينفعل . اي انها ترتكز على الانفعال كتابة وقراءة .

ومع هذين النمطين الشعريين نجد شعرا جماليا خالصا مثل شعر الوصف وهو شعر يعتمد على (التصوير) ويقترب كثيرا من المحاكاة . وهو يختلف عن (العمودية) من حيث إن القصيدة (الجمالية) تعتمد على التخييل اللغوي لصياغتها فهي قصيدة خالصة الادبية . بينما العمودية تركز على معنى القول و (مشاكلة اللفظ للمعنى) كما يقول المرزوقي . فالمعنى فيها ركيزة أولية بينما الركيزة في (الجمالية) هو التخييل الأسلوبي . وبعد ذلك تأتي القصيدة الحديثة لتحاول تنمية الوجدان لكي يصبح وجدانا جمعياً مثلما تحاول تهذيب العقل ليكون انفعاليا . ومن هنا يدخل القارىء بكل قواه العقلية والوجدانية ليكون فاعلا مشاركا في صناعة النص . فهو هنا ينتج نصا وليس يستهلك قولا او ينفعل بتعبير . لأن القصيدة الحديثة لاتكتفي بأن تقول فقط أو ان تعبر فقط . أو أن تصور فقط . وانما هي تسعى الى توظيف ذلك كله لتجعل منه احتمالا نصوصيا لعالم جديد ليس انعكاسا لأي عالم قائم سواء في الخارج أو في الداخل . ومادام الأمر يرتكز على التوظيف . فانه من الحتمي أن يكون تحقيق ذلك قضية قرائية . لأن النص يحمل امكانات نصوصية قادرة على الانفتاح . وتسعى الى بناء وجدان جمعى والى دلالات شمولية كلية . وهذه لايمكن تحقيقها الا بمشاركة القارىء في اقامة دلالات النص . وذلك بعد أن أصبح النص نظاما من الاشارات الحرة بها تتعدد مستويات الدلالة وتتنوع . والقراءة الحديثة (تتضمن النية في مضاعفة تلك الأنظمة) كما يقول رولان بارت[٦] . وهذا معناه اننا دلفنا مع النص الجديد وبسببه الى عصر ثقافي جديد هو عصر القارىء . ويكون الابداع نفسه عملية قراءة للزمن وللكون ، وعاقد الربط هنا هو (التشريح) النصوصي ابداعا وقراءة . فالمبدع يشرّح ذاكرته الحضارية مستندا على حسه الجمعي بذاته وبعالمه الدائر فيه عطاء وأخذا . والقارىء يشرِّح النص بناء على (تلاحمه) معه . بعد أن أصبح انبثاقا لغويا لعالمه الذي يشترك فيه مع (المبدع) ، ومع الموروث الرافد للابداع . ومع الحس الجمعي الذي صاغ فكره ووجدانه وتفاعل بهما مع النص . وهذا يعني ان النص عالم ينتصب امام الزمن او هو (مجرة من الاشارات) كما يقول التشريحيون .

من هذا المدخل الذي أردت أن أؤسس فيه مفهوم التلقى الجديد الذي يقوم على (الانفعال العقلي) ويستند الى القارىء كمنتج للنص وصانع لدلالاته اخطو الان نحو مادة هذا الحديث لامارس وظيفة قرائية تقوم على تشريح النص . وادخل الى ذلك من مداخل هى

١ ـ المداخلة النصوصية التشريحية:

يعتمد وجود الجملة الشعرية في النص الجديد على علاقات استثنائيه غير اصطلاحية ، وهذا انتهاك شاعري للاصْطلاح ، ومسعى لإقامة شرط جمالي مبتكر للجملة داخل سياقها الشاعري الذي تتأسس به مثلما يتأسس بها ، ومن الجملة تنمو علاقات هرمية تتشابك بها سائر عناصر النص لتكون دلالاته الكلية . وسأبدا مداخلتي النصوصية هذه مع جملة شعرية انطلق منها الى اثرها التشريحي المفتوح والجملة هذه هي :

خدر ينساب من ثدي السفينة .

هذه جملة من الشاعر محمد الثبيتي تاتينا اخبارية قاطعة وتبدأ بصوت مطلق هو كلمة (خدر) المنكَّرة وتتعاقب بعدها اصوات تبدو في البدء عادية : ينساب / من / ثدي .

انه لأمر عادي ان ينساب الخدر من الثدي . ويكاد ذلك ان يكون ثقافة عصرية مشاعة حيث نسمع كثيرا عن سرطان الثدي المنتشر . ولهذا فان الجملة بعناصرها الاربعة الأولى تبدأ بدلالات تاريخية اصطلاحية يعرفها كل قارىء . ولكن الجملة تنعكس على نفسها بمجرد ان نصل الى الصوت الأخير فيها وهو كلمة (السفينة) . وهو صوت يحمل قيمة عضوية في هذه الجملة لأنه سيتولى قلبها من جملة اصطلاحية عادية الى جملة بلاغية تعتمد على الاستعارة وتستعين في دلالاتها على (الغياب) بدلا من دلالة (الحضور) التي كانت توجه الجملة قبل ورود كلمة (السفينة) . وهذا يجعلنا نتعامل في هذه الجملة على مستويين من الدلالة :

الأول عادي تقريري في عناصرها الأربعة الأولى (خدر ينساب من ثدي) . وهذا لابد من حدوثه لأننا نقرأ الجملة مرتبة مثلما هي مكتوبة على الورق . ولذلك فان الكتابة وهيئتها تمثل جزءا هاما من صنع الدلالة من حيث تأثيرها على استقبالنا للمكتوب .

أما المستوى الثاني للدلالة فهو مستوى بلاغي وان كان تقليديا لأن (الاستعارة) أسلوب جمالي قديم . ولست اذكره هنا الا لوجوده كاثر صانع للمرحلة الدلالية الثالثة التي أسعى الى سبرها من داخل هذه الجملة .

وفي المستوى الثاني يكون دور الصوت الأخير أقوى من كل الأصوات السابقة لأنه هو الذي حوَّل دلالتها من حالة الحضور الى حالة الغياب . وهذه الحالة تقوم على علاقة (الخدر) بالسفينة حيث صارت السفينة جسدا حيا ، ولكن هذا الجسد الجامد ماإن يتحول الى جسد حي في نهاية الجملة ، حتى تلاحقه لعنة البداية فيصيبه (الخدر) . بل إن الخدر كان قدرا سابقا على (الحياة) لأنه كان فاتحة الجملة . وهو حينما أصاب السفينة أصاب أهم مافيها وهو ثديها . ومن هنا تنشأ لدينا صورة لحياة مأمولة هي



محمد الثبيتي

(السفينة) والامل ليس جوهريا فيها ، ولكن لما سوف تدره من أسباب الحياة للآخرين عن طريق (ثديها) ولكن هذا الأمل يصاب بكارثة (الخدر) الذي ينساب منه . وهذه الكارثة تنذر بالانتشار لأن فعلها (انسيابي) . ولذلك فان الشاعر يأتينا منذرا حين يقول بعد هذه الجملة :

هذه اولى القراءات وهذا .
ورق التين يبوح .

ورق التين هنا يبوح ويفضح بينما هو ـ في الذاكرة ـ يستر ويغطي . ولنحاول الآن اعادة ترتيب تفاعلنا مع هذه الجملة بأن نضعها داخل سياقها فنقرأ من قصيدة (التضاريس) قول محمد الثبيتي :

جئت عرافا لهذا الرمل
استقي احتمالات السواد
جئت ابتاع أساطير
ووقتا ورماد
بين عيني وبين السبت
طقس ومدينة
خدر ينساب من ثدي السفينة
هذه اولى القراءات وهذا
ورق التين يبوح

الآن تفجعنا الجملة إياها حينما نقيم العلاقة بينها وبين ماسبقها من جمل ، حيث نجد (الخدر) صورة أخرى

لمعوقات تقوم بين الشاعر وبين السبت . هذا السبت هو راحة مفترضة ينأى بعيدا عنا ويقوم بيننا وبينه : طقس / ومدينة / وخدر ينساب / . والطقس يمثل حالة زمان ومكان لأنه تغير زماني ومكاني . بينما المدينة مكان وحضارة ، أما الخدر فطلائع مرض . وهذه كلها مشاهد لاحظها هذا (العرَّاف) الذي جاء لهذا الرمل مستقصياً لاحتمالات (السواد) . والسواد ـ تاريخيا ـ حياة ونماء . وكان العرب يسمون الخضرة سوادا . ولذا سموا العراق بأرض السواد لأنها الخضرة على مشارف الصحراء . فالسواد إذاً حياة ولكنها حياة فيها إبهام وأسرار . ومن هنا احتاج الشاعر الى أن يكون (عرافا) والى أن يستقصي . وفي مقابلة الحياة (السواد) يتراءى في الأفق موات يتمثل بالأساطير . وهي حكايات ماتت جذورها . ومع الأساطير نجد (الرماد) وهو خمود اللهب وانطفاؤه .

إذاً نحن في مواجهة منذ البداية مع نوع من العلاقة الدلالية بين الموت والحياة . نوع غريب ومخيف فما أن تنشأ بوادر الحياة حتى تفجعها أعراض الموت فتنتصب أمامنا أولى قراءات هذا العراف .

خدر ينساب من ثدي السفينة

هذه دلالة شاعرية تظهر في شعرنا الحديث . كحساسية أولية تجلت عند محمد الثبيتي في قصيدة التضاريس في علاقة نصوصية تتداخل بقوة مع اشعار عبدالله الصيخان المهندس الأول لهذه الدلالة . وقد نشأت عند الصيخان منذ وقت مبكر نسبيا في زمن التجربة الشعرية الشابة في المملكة . وذلك في قصيدة وصفها الشاعر بانها (مرثية) وصدَّرها بعنوان نموذجي تأسست منه هذه الدلالة . والعنوان هو (ومات بشير عريسا)[١٠] نشرها الصيخان في عام ١٣٩٩ هـ ـ (١٩٧٩م) ولابد أن أوردها كاملة لأهميتها في هذا السياق :

ـ ١ ـ

قم من النوم
فالقناديل ناظرة
والدفاتر والكتب المدرسية
والدروب البعيدة
والعيون التي حملتك
تناسل فيها الطريق
قم من النوم
إنك سيد هذا الزمن .

ـ ٢ ـ

ومات بشير عريسا
قم من النوم
ياسيدي
كيف ينعى الجواد ولم
يقتل الشوط بعد
قم من النوم
امرأة تشتهيك تزف إليك
ارتد الآن (مشلحك ..
تنسف هذا العقال ..
أو .. بهذا الكفن ..

ـ ٣ ـ

قم من النوم
احمل الآن شاهدة القبر
...
تصبح للعرس شاهدة
أمك الآن واقفة .. فوق
سيف الترقب
والرفاق أتوا
يحملون المباخر
تناسلت فيهم
فهذا أوان التمازج ..
قم من النوم
إني أجيء إليك
أنفض عنك التراب
وهذا الوسن

في هذه القصيدة يفتح الصيخان أفقا جديدا في الشعر السعودي الحديث . أفقا يقوم على التوظيف الدلالي لكل ماهو انساني . فنجد أن ماهو عادي ومنزلي وسوقي يصبح شاعريا وجماليا . فالمشلح والعقال والمباخر تأتي هنا ليس لتزيين النص وترصيعه بديكور محلي وانما لتوظيفها كعناصر دلالية ذات رصيد نفسي هائل لدى القارىء . ومن هنا يدخل القارىء كعنصر فعال في النص وتتحرك معه القصيدة لا كنص يقول . وإنما كمجرة من الاشارات الشاعرية تدل وتوحي وتنفث سحرها في مخيلة القارىء لتصنع أثرا جماليا يتمدد . فيكون شعرا فوق القصيدة ، ودلالة فوق المعنى . وتكون الكلمة إشارة قابلة لكل انواع الدلالات ومهيأة لان توظف نفسها في أفق السياق الشعري المتجددة . فهي إذا اثر مطلق وليست مجرد معنى محدد .

ومن هنا أيضا تأتي جملة العنوان (ومات بشير عريسا) لتكون نواة دلالية تنمو شعريا وتنتشر في قصائدنا الحديثة حيث تتردد عند عبدالله الصيخان في أشعاره الأخرى وعند الثبيتي وعند محمد الحربي في صورة موت البشير أو

١ ـ المداخلة النصوصية التشريحية:

يعتمد وجود الجملة الشعرية في النص الجديد على علاقات استثنائيه غير اصطلاحية ، وهذا انتهاك شاعري للاصْطلاح ، ومسعى لإقامة شرط جمالي مبتكر للجملة داخل سياقها الشاعري الذي تتأسس به مثلما يتأسس بها ، ومن الجملة تنمو علاقات هرمية تتشابك بها سائر عناصر النص لتكون دلالاته الكلية . وسأبدأ مداخلتي النصوصية هذه مع جملة شعرية انطلق منها الى اثرها التشريحي المفتوح والجملة هذه هي :

خدر ينساب من ثدي السفينة .

هذه جملة من الشاعر محمد الثبيتي تأتينا اخبارية قاطعة وتبدأ بصوت مطلق هو كلمة (خدر) المنكَّرة وتتعاقب بعدها اصوات تبدو في البدء عادية : ينساب / من / ثدي .

انه لأمر عادي ان ينساب الخدر من الثدي . ويكاد ذلك ان يكون ثقافة عصرية مشاعة حيث نسمع كثيرا عن سرطان الثدي المنتشر . ولهذا فان الجملة بعناصرها الاربعة الأولى تبدأ بدلالات تاريخية اصطلاحية يعرفها كل قارىء . ولكن الجملة تنعكس على نفسها بمجرد ان نصل الى الصوت الأخير فيها وهو كلمة (السفينة) . وهو صوت يحمل قيمة عضوية في هذه الجملة لانه سيتولى قلبها من جملة اصطلاحية عادية الى جملة بلاغية تعتمد على الاستعارة وتستعين في دلالاتها على (الغياب) بدلا من دلالة (الحضور) التي كانت توجه الجملة قبل ورود كلمة (السفينة) . وهذا يجعلنا نتعامل في هذه الجملة على مستويين من الدلالة :

الأول عادي تقريري في عناصرها الأربعة الأولى (خدر ينساب من ثدي) . وهذا لابد من حدوثه لأننا نقرأ الجملة مرتبة مثلما هي مكتوبة على الورق . ولذلك فان الكتابة وهيئتها تمثل جزءا هاما من صنع الدلالة من حيث تأثيرها على استقبالنا للمكتوب .

أما المستوى الثاني للدلالة فهو مستوى بلاغي وان كان تقليديا لأن (الاستعارة) أسلوب جمالي قديم . ولست اذكره هنا الا لوجوده كأثر صانع للمرحلة الدلالية الثالثة التي أسعى الى سبرها من داخل هذه الجملة .

وفي المستوى الثاني يكون دور الصوت الأخير أقوى من كل الأصوات السابقة لانه هو الذي حوَّل دلالتها من حالة الحضور الى حالة الغياب . وهذه الحالة تقوم على علاقة (الخدر) بالسفينة حيث صارت السفينة جسدا حيا ، ولكن هذا الجسد الجامد مااِن يتحول الى جسد حي في نهاية الجملة ، حتى تلاحقه لعنة البداية فيصيبه (الخدر) . بل إن الخدر كان قدرا سابقا على (الحياة) لأنه كان فاتحة الجملة . وهو حينما أصاب السفينة أصاب أهم مافيها وهو ثديها . ومن هنا تنشأ لدينا صورة لحياة مأمولة هي



محمد الثبيتي

(السفينة) والأمل ليس جوهريا فيها ، ولكن لما سوف تدره من أسباب الحياة للآخرين عن طريق (ثديها) ولكن هذا الأمل يصاب بكارثة (الخدر) الذي ينساب منه . وهذه الكارثة تنذر بالانتشار لأن فعلها (انسيابي) . ولذلك فان الشاعر يأتينا منذرا حين يقول بعد هذه الجملة :

هذه أولى القراءات وهذا .
ورق التين يبوح .

ورق التين هنا يبوح ويفضح بينما هو ـ في الذاكرة ـ يستر ويغطي . ولنحاول الآن اعادة ترتيب تفاعلنا مع هذه الجملة بأن نضعها داخل سياقها فنقرأ من قصيدة (التضاريس) قول محمد الثبيتي :

جئت عرافا لهذا الرمل
استقي احتمالات السواد
جئت ابتاع أساطير
ووقتا ورماد
بين عيني وبين السبت
طقس ومدينة
خدر ينساب من ثدي السفينة
هذه اولى القراءات وهذا
ورق التين يبوح

الآن تفجعنا الجملة إياها حينما نقيم العلاقة بينها وبين ماسبقها من جمل ، حيث نجد (الخدر) صورة أخرى

لمعوقات تقوم بين الشاعر وبين السبت . هذا السبت هو راحة مفترضة ينأى بعيدا عنا ويقوم بيننا وبينه : طقس / ومدينة / وخدر ينساب / . والطقس يمثل حالة زمان ومكان لأنه تغير زماني ومكاني . بينما المدينة مكان وحضارة . أما الخدر فطلائع مرض . وهذه كلها مشاهد لاحظها هذا (العرّاف) الذي جاء لهذا الرمل مستقصياً لاحتمالات (السواد) . والسواد - تاريخيا - حياة ونماء . وكان العرب يسمون الخضرة سوادا . ولذا سموا العراق بأرض السواد لأنها الخضرة على مشارف الصحراء . فالسواد إذاً حياة ولكنها حياة فيها إبهام وأسرار . ومن هنا احتاج الشاعر الى أن يكون (عرافا) والى أن يستقصي . وفي مقابلة الحياة (السواد) يتراءى في الأفق موات يتمثل بالأساطير . وهي حكايات ماتت جذورها . ومع الأساطير نجد (الرماد) وهو خمود اللهب وانطفاؤه .

إذاً نحن في مواجهة منذ البداية مع نوع من العلاقة الدلالية بين الموت والحياة . نوع غريب ومخيف فما أن تنشأ بوادر الحياة حتى تفجعها أعراض الموت فتنتصب أمامنا أولى قراءات هذا العراف .

خدر ينساب من ثدي السفينة

هذه دلالة شاعرية تظهر في شعرنا الحديث . كحساسية أولية تجلت عند محمد الثبيتي في قصيدة التضاريس في علاقة نصوصية تتداخل بقوة مع أشعار عبدالله الصيخان المهندس الأول لهذه الدلالة . وقد نشأت عند الصيخان منذ وقت مبكر نسبيا في زمن التجربة الشعرية الشابة في المملكة . وذلك في قصيدة وصفها الشاعر بأنها (مرثية) وصدّرها بعنوان نموذجي تأسست منه هذه الدلالة . والعنوان هو (ومات بشير عريسا)[١] نشرها الصيخان في عام ١٣٩٩ هـ (١٩٧٩م) ولابد أن أوردها كاملة لأهميتها في هذا السياق .

- ١ -

قم من النوم
فالقناديل ناظرة
والدفاتر والكتب المدرسية
والدروب البعيدة
والعيون التي حملتك
تناسل فيها الطريق
قم من النوم
إنك سيد هذا الزمن .

- ٢ -

ومات بشير عريسا
قم من النوم
ياسيدي
كيف ينعى الجواد ولم
يقتل الشوط بعد
قم من النوم
امرأة تشتهيك تزف إليك
ارتد الآن (مشلحك ..
تنسف هذا العقال ..
أو .. بهذا الكفن ..

- ٣ -

قم من النوم
احمل الآن شاهدة القبر
..
تصبح للعرس شاهدة
أمك الآن واقفة .. فوق
سيف الترقب
والرفاق أتوا
يحملون المباخر
تناسلت فيهم
فهذا أوان التمازج ..
قم من النوم
إني أجيء إليك
انفض عنك التراب
وهذا الوسن

في هذه القصيدة يفتح الصيخان أفقا جديدا في الشعر السعودي الحديث . أفقا يقوم على التوظيف الدلالي لكل ماهو انساني . فنجد أن ماهو عادي ومنزلي وسوقي يصبح شاعريا وجماليا . فالمشلح والعقال والمباخر تاتي هنا ليس لتزيين النص وترصيعه بديكور محلي وانما لتوظيفها كعناصر دلالية ذات رصيد نفسي هائل لدى القارىء . ومن هنا يدخل القارىء كعنصر فعال في النص وتتحرك معه القصيدة لا كنص يقول . وإنما كمجرة من الاشارات الشاعرية تدل وتوحي وتنفث سحرها في مخيلة القارىء لتصنع أثرا جماليا يتمدد . فيكون شعرا فوق القصيدة . ودلالة فوق المعنى . وتكون الكلمة إشارة قابلة لكل انواع الدلالات ومهيأة لان توظف نفسها في أفق السياق الشعري المتجددة . فهي إذا أثر مطلق وليست مجرد معنى محدد .

ومن هنا أيضا تأتي جملة العنوان (ومات بشير عريسا) لتكون نواة دلالية تنمو شعريا وتنتشر في قصائدنا الحديثة حيث تتردد عند عبدالله الصيخان في أشعاره الأخرى وعند الثبيتي وعند محمد الحربي في صورة موت البشير أو

بعضا من السيادة كتحد لبشير النائم ، ولكن السيادة تظل امكانا قائما لبشير متى ماقام من نومه ، ولذلك فان الحجر غير العاقل صار سيدا للعاقلين وهي الدلالة التي يشير اليها استخدام الاسم الموصول (من) التي هي للعاقل . ولذا صارت الدلالة هنا لتحريك امكانات الانتعاش للدلالة السابقة حيث اخذت منها اجزاء لتمنحها للحجر ، اقصد الوقت الذي هو جزء من الزمن ، والاسم (من) الذي حمل مواجهة سافرة بين الحجر الجماد وبشير الحي ، (ولكنها حياة الخدر) مما أعطى الحجر سيادته المرحلية .

وهذا يؤدي الى نشوء دلالة شعرية جديدة في العلاقة بين العريس والعروسة تلك العروسة الصامتة في قصيدة (ومات بشير عريسا) . كانت صامته ومنتظرة ولكن صمتها كان صمت التربص وانتظار لحظة (السيادة) حتى اذا ماطال أمدها تفجر الصمت على لسانها صارخا :

ينمو جدول غضبي كاللعنة في الأحداق
ويخضب كل مساحاتي
يغرقني في بله العشق الماثل في وجهي
وانا أبقى
تلك الليل الهائم في أوراق الدنيا
تلك الرمل الضائع تحت الأقدام
وأظل المفتونة فيك
المجنونة زمنا في عينيك
المفتوحة مدنى .. للشمس .. وللعشاق

هكذا تصرخ (المرأة) بعد أن حررتها (غجرية الريف) من ربقة الصمت المضروب عليها وراحت تعلن :

يسقط عنفى في أمن العينين المغرق
يأسرني .. وأجثو لله أصلي
امنحني العتق .. من الصمت المضروب
جواري
اكسر دائرتي
كي أركض في ميدان الرفض .. وأهرع نحو الأيدي
واعانق تلك ، الاتين الى بركة نفسي الضحلة
لكن .. حبك يبقى
تلك القيد
وذاك الشيء المطلق .

حبه قيد لأن بشيراً لما يستيقظ بعد من نومه ، ولكنه أيضاً شيء مطلق لأنه قيمة شاعرية مطلقة الدلالة . ولهذا فإن (المرأة) لاتأتي وتكسر صمتها فقط ولكنها تأتي غازية مشرعة رأيتها فتفرض نفسها على (بشير) حتى ليغني لها محمد الثبيتي في (رايات لامرأة تضيء) :

حين تنطفيء امرأة في دمي .
اكتوي بالزمان الرديء
أكللها بالودع
وأسكبها في مكان الوجع
فتضيىء

ها هي المرأة قد أضاءت وغادرت مأتم (بشير) . ولهذا فإنها تعود الى عبدالله لتضيء قصائده وتوقد فيها نارا تحرق بشيراً وزمن بشير ، فتأتيه أول ماتأتيه ساخرة لترعب هدوءه وتقض مضجعه بعد أن جربت تركه وحيدا ولكنها تعود اليه .. الى (البشير) فيه :

وحدي هنا[١٥]
غادرتني المليحة
أشرع هذا الممر لها بابه
فخطت خطوتين
ونوت أن تعود فعادت
هي الآن تخرج من ساعدي .

انها تخرج من ساعد (بشير) النائم لتحاول ايقاظه بأن تنفث فيه اسرارها :

فضة الآن ترسم أسرارها في ذراعي
وتقضم تفاحة للضحك
آه . مأملحك
آه . مأملحك
تستحيل حصانا حوافره في دمي
ثم تمضي الى الضحك الموسمي
وتحمل كأسا من النار حتى فمي
- أتراني
- أجل
جهة مورقه
وخيولا على الصمت مستغرقه
فضة الآن ترسم بحرا وأشرعة وفضاء صغيرا.

هنا نجد أنفسنا مجبرين على المقارنة بين آن (فضة) وهو آن فاعل وحي يصنع مجالا من الأمداء الفسيحة :

فضة الآن ترسم بحرا وأشرعة وفضاء صغير .

وبين (آن) بشير المعلّق :
إنك الآن سيد هذا الزمن .

جملة بشير تقريرية يطغى عليها جمود الإسماء . أما جملة (فضة) فتصويرية يحركها الفعل : ترسم ، وتطلقها

صور البحر والأشرعة والفضاء . ومن هنا تدخل المرأة علينا صانعة لوجود جديد لبشير . فتهبط عليه لحظة الموت لتبعث فيه الرمق .

هبطت وقد مات النهار على الكتابة في دمي[16]
امرأة وفزت فوق عظمة حوضها روح القصيدة
فاكتشفت جزيرة ماهولة بالأحرف الوحشية الاولى
وعشبا نابتا في رملي المائي مامرت به
كفان فاغتسلت به
لبيك : ركبتها حديث أصابعي .. قبلت
ركبتها ..
فتحولت عند الصباح حبيبتي
امرأة جديدة .

ها هي المرأة ترسم على ذراع بشير ، وتهبط عليه وقت الموت فتتحرك الحياة في الاثنين معا في العريس والعروسة ، ويتحول بشير الى فاعل بأن يقبل ركبتي حبيبته فتصفح عنه ، وتتحول قبلته لذلك الى قبلة حياة ويتحول (موت النهار) الى صباح وتصبح الحبيبة امرأة جديدة . وهذه صورة لحيوية الرمز الشعري وتفتح الدلالة فيه ..

ومن هنا ينشأ المعادل الدلالي المتمم لبشير . ويخرج بشير عن مأتمه ، ويتلاقى مع فضة وتنمو الدلالة شعريا لتتفتح على يدي محمد الحربي بطفل ينبثق عن ذلك التلاقح الدلالي ليعلن (الخروج من دائرة الحزن)[17] وهذا هو عنوان قصيدة الحربي التي يختمها بصورة هذا البشير الصغير :

طفل سيطلع من حقول القمح نجمه
طفل تعلم كيف ينظر
لاحدود تحده
ربحر يوقفه
ولا تاريخ يسحبه
تعلم كيف يرجع
إن تهاوت نجمة
لم يبكها - انتصبا
وابدلها بنجمة .

هذا بشير لايموت ليلة عرسه . انه طفل كانت فضة الصيخان ترسمه ، وكانت امرأة الصيخان حبلى به لأنها شجرة معطاء كما قال عنها :

سميتها امرأة من شجر[18]
كتبت على جذعها سطوتي
وانحدرت .
ظما كان وجهي
يداها هما الماء
والسفرجل مابيننا
والغناء .


محمد الحربي

وهذا المقطع الشعري ينبهنا الى اننا في مواجهة مع قيم دلالية شعرية فالمرأة هنا من شجر ، مثلما أن سيد الوقت هو الحجر - كما مر بنا في قصيدة الحجر الفلسطيني . إذاً نحن لانتلقى صوراً حسية لمواقف ذاتية او استعارات بلاغية لمعاني ادبية وانما نحن في مواجهة نوع من الخطاب الشعري المتميز . نوع يقوم على وحدات من الجمل الشعرية ذات قيم دلالية ضمنية أهم صفاتها الشمول والكلية والقدرة على الانفتاح الدلالي المتحول . وكل قيمة دلالية هي في حالة نمو متصاعد من قصيدة الى أخرى ، ومن شاعر الى آخر . ولذلك فان الشخصية الدلالية لاتستنفد طاقاتها الابداعية ولاتنتهي مع نهاية القصيدة وانما تنمو من فوقها وتتجدد وتتداخل مع سواها من النصوص الجديدة ، حتى إن كل نص يسهم في تكوين قيم دلالية إضافية لكل شخصية شعرية تنبثق في هذه النصوص وما يمثلها من شعرنا الحديث .

ومن ذلك أن شخصية (المرأة) ظلت تنمو عند عبدالله الصيخان دون ان ينضب معين نموها فيدخل محمد الحربي مسهما في انماء هذه الشخصية ومضاعفة أنظمة دلالاتها فيقول :

جاءت خديجة .[19]
طلعت فتاة الليل من صبح الهواء فاورقت تينا وزيتونا
والقت للنخيل تحية الآتين من سفر فاينعت الوجوه
شقائقا ونمت حبيبات الندى مطرا على تعب القرى .
قمرا على الباب العتيق لعالم نسي الحديث الطفل
والكلم المذاب مع ارتخاء النهر أول ماظهر
نسي التطلع للقمر
نسي القمر
طلعت على مد البصر .

جاءت فتاة الليل من صبح الهواء فاسفرت
دخلت على الأطفال موالا ومالت للحديث وازهرت
قرأت كتاب الله وانتثرت على الكلمات دفئا أسمرا
قمرا على وجع القمر .

قد رأينا الحربي - من قبل - يتمنى :

كيف لو
هند تتبعني للحصّاد .

فاذا بأمنيته تتحقق :

جاءت خديجة / طلعت فتاة الليل من صبح الهواء فاورقت ونمت حبيبات المدى مطرا على تعب / طلعت على مد البصر .

ولكن ماذا تفعل خديجة بشاعرها ؟ هل تدعه يرقد على حلمه الجميل وينام كما نام بشير في ليلة عرسه ؟

لو كنا في شعر رومانسي لانتهت المأساة عند هذا الموقف ، ولصار الحب بلسما للجرح وحلا للمعضلة . ولكننا هنا مع شعر جديد يعتمد على خطاب جديد . ولذلك تأتي خديجة الى شاعرها لتداويه بالتي كانت هي الداء . وتبدأ معه ملحمة جديدة تفتح بها سياقا جديدا ينمو فوق السياق السالف ويفتح له آفاقا دلالية جديدة : انه النمو الدائم للقيم الدلالية ، نمو تصبح به الجملة الشعرية إشارة حرة لايقيدها معنى ولا تنتهي بقول جامع مانع (!) ولذلك تفاجىء خديجة العمري شاعرها فتقول :(٢٠)

غناء غناء وبعضُ البكاء وبعض المطر
تقوم على آخر الركب كف المساء
وتلقي بجبتها في الفضاء
بغيب الأثر
لماذا قوافلهم تستريح على ساحل الصوت
والقلب أمن هذي الخيام ؟ !
غناء غناء وبعض البكاء
ونصف الجنون
فاما تكونين أو لاتكون.

نعم اما تكونين أو لن يكون بشير عريسا ، هذا خيار مستحيل فكينونة (البطلة) حتمية وجودية من دونها تسقط كل القصائد . لأن الدلالة الشعرية للبشير لاتقوم الا اذا كان عريسا . وهذا شرط كونه سيد هذا الزمن ، كما أن المرأة صارت الآن حاضنة وجود لأنها طلعت كقيمة شعرية عضوية لايمكن للنص الجديد أن ينهض الا بوجودها الفاعل . ولهذا تفجعنا خديجة برعبها الشعري الجديد إذ تضيف الينا قيمة دلالية لم تكن من قبل حيث تحاورنا في صمتها الناطق قائلة :

- أنا أشبه الحلم ؟
- قد تشبهين
- ولكن احلامكم تنتهي
وحلمي يبالغ في الحلم
ضيف جريء
على رحلة العمر لايكتفي
فمن ذا يكون ؟
غناء غناء وبعض البكاء .

هذه فاجعة الدلالات ! فالبطلة ترفض أحلام القصائد لأنها تنتهي أما حلمها :

وحلمي يبالغ في الحلم .

انه جريء / ولايكتفي برحلة العمر . انه لغز : فمن ذا يكون ؟

هذه دلالة شعرية خطيرة لأنها أنصع الدلالات بيانا ، نصاعة تبلغ أقصى أمداء البياض . انها الغياب المطلق ! فمن ذا يكون ؟

ماأصعب مهمة بشير الآن . لا يكفيه أن يستيقظ من نومه .. فلكي يكون عريسا لابد أن يحلم بحلم جريء يفوق في مداه كل أمداء العمر ولاتكفيه . الحلم صار هو سيد هذا الزمن ، والمشلح والعقال يحتاج ارتداؤهما الى ارتداء الحلم أولا .. وهكذا تأتي المرأة لتطلق عقال الدلالة وتتحدى الدلالة الأولى وتصفها بأنها :

بعض البكاء وبعض المطر
وبعض البكاء
ونصف الجنون

إذاً بشير بحاجة إلى (غناء) كثير ومتعدد ومتنوع ، والى مزيد من البكاء والمطر لكي يكتمل جنونه ويحظى بالعروس لأن ذاك المطر لامطر .

ولهذا تعود حركة الدلالة الشعرية الى الصيخان لتنشر نفسها من جديد لأنها حتى الآن بعض مطر ولأنها مازالت غيابا ، أو هي كما يقول الصيخان :(٢١)

مطر لامطر ..
مطر وجهها وبداها تراب
وهذا الذي يتنامى على مرفقيها له ثمر
كالغياب .
مطر وجهها
ولها جرحها .. وجراحي مناصفة بيننا
مطر وجهها .

تدخل الدلالة الآن في سياق جديد سياق البين /بين . فالمطر ليس هو المطر . والثمر غياب . والجراح مقسومة بالتساوي بين بطلي الدلالة ، بين بشير وبين المرأة . اي ان علاقة الموت/ الحياة تنمو لتشمل كل الروابط البشرية حتى الوجداني منها . وهذا يدخلنا في حوار نصوصي بين ابطال الدلالة الشعرية حيث يتمدد ثمر الغياب الصيخاني بعد أن تمت محاصرة (بشير) بالنساء الدائنات :[٢٢]

ثمرٌ
شمسٌ
سفرٌ
ظلٌ
هذا وجهي يخبو .. يخبو
والدائنة الأولى اندثرت
هذا وجهي يخبو يخبو
والدائنة الأخرى ظلت
وانكسر المفتاح .

إذاً لاسبيل إلى فتح الباب إلا بجهد يتضاعف فالمفتاح قد انكسر وليس هناك من وسيلة ميسرة للفتح . فالباب مغلق . والثمر غياب ولن يفلت بشير من قدره مهما خبا وجهه . فالدائنات معه حيث كان . وكل مافعله حتى الآن هو أن سفك الزمن انتظارا حتى مضى نصفه :

مضى نصف وقت
فمن سوف يكفلني كي أرد لها دينها
فالمدينة دائنة
كنت وانا عاشق
والتي اسميتها وجعي : بعض دائنة
وانا عاشق
يتداوى بها .

وهذا الاصرار العنيف على ورود كلمة (بعض) ، بدءا من قصيدة خديجة العمري وارتدادا الى الصيخان يجعل امكانات الدلالة احتمالا لم يزل مفتوحا . وهو امكان تخييلي لم تزل النصوص تسعى الى بنائه واقامة سياقه فيما بينها .

ولذلك فان (المرأة) كقيمة دلالية تنمو داخل هذه النصوص الجديدة متحدية كل حدود الأطر التقليدية في الانشاء الفني وهاهي تفجؤنا في قصيدة لغجرية الريف بعنوان شاعري ذي قيمة دلالية إضافية هو : (تداعيات عطشى الى عنوان ما)[٢٣] . وكلمة تداعيات بتلقائيتها تحمل إشارة فطرية هذا الحس وضرورته البشرية . وقد توجهت الى عنوان لم يزل نكرة ، لأن بشيرا لم يزل حتى الآن غيابا . وفي هذه القصيدة تقدم لنا غجرية الريف امرأتها مستخلصة اياها من دمها :

في دمي
امرأة خائفة
ترتعد كاللقيطة في مدن الأولياء
وجهها يحمل الغيم .. وجهي براري ظمأ .
نخلتان على صدرها .. والعيون مطر
اربط الأمتعة
فاين الموانيء
أين المحطات ؟
والطرق الآن .. ضائعة
والمدينة .. قديسة تنتحر .

دخل علينا هنا (الخوف) وارتعاد البطلة والظمأ . وظل معنا المطر مثلما ظلت صورة المرأة / الشجرة في علاقة النخل بالصدر . ولكن البطلة هنا تصرخ باحثة عن الموانيء والمحطات لأن الطرق (الان) ضائعة . وهذه اللحظة الزمنية المحددة (الآن مازالت تلاحقنا منذ زمن (ومات بشير عريسا) وهذا يعني أن الدلالة تنمو ولكن الزمن لاينمو . إذاً مازلنا في دائرة غير مكتملة : بعض بكاء وبعض المطر أو هو مطر لامطر : وهذا جعل البطلة تعلن خوفها وارتعادها لأن الغناء هذا قد عذبها :

كل اغنية عذبتني وعذبتها
خلعت فصولي عليها .. ومارست
فيها العقوق الاثيم
أضاءت عناقيدها لحظة .. ورمتني
انا امرأة عشقها عاشرته العصافير
.. واجتاحه السيل
.. نازلته سيوف القبائل ! !
قالت لها الشمس .. يوما
استمطري مدن الثار
ولتبحثي عن عيون رحيمة .

هنا نلمس مرارة سياق البين / بين : بعض البكاء الذي لايكفي وانما يزيد في التعذيب . فعناقيد الأغنية تضيء لحظة فقط ثم ترمي البطلة . إذاً اضاءة المرأة في رايات محمد الثبيتي كانت اضاءة لنار الجرح ، ولم تكن إضاءة كشف للظلمة . أما العصافير الأليفة الذي استأنسها قاسم الاسود بطل محمد الحربي فهي لم تزل هنا ترد معروف (بشير) عليها بأن تعاشر عنه البطلة وتمنحها بعض العشق وتمطر مدن الثار بالعيون الرحيمة . ولهذا يصير الحرف والعصفور هما جناحي البطلة فتأتي منبثقة على محمد الحربي الذي يصفها لنا :[٢٤]

وضعت يديها فوق نافذة الكلام وأسرجت خيلا لعنق الشمس

واحتفلت بميلاد الحروف ، وأطلقت عصفورها للبوح في طرق السماء :

قالت واسدلت الكلام .

إذاً تعتلي المرأة صهوة الكلمة وتستولي على القيمة الدلالية في هذه النصوص ، ولذلك يتأسس أثرها الشعري الفاعل ليدفع الدلالة وينميها ويعيد معادلة الكلام ، ومادامت خديجة قد وضعت يديها فوق نافذة الكلام فانها تطلق عصفورها للبوح فتفجر نفسها في وجدان شاعرها وتصرخ فيه :

(قصيدة لم نكن في مكان - مجلة كلمات العدد الثاني مارس ٨٤ ص ١٧ - ٢٠) .

خدرت قوارير الزمان ضرجها
واقلب تفاصيل السماء وصبها
شيئا
فشيئا في مداري .

هكذا تظهر حواء أعنف وأمضى من آدم وذلك لأنها كشفت قبله خدعة العادي فارادت منه أن يكسره بين يديها لتعلن له أن :

لاامان
صرنا نرى مالم نر
ولعلنا كنا نرى العاديَّ أقصى مايرى
عشبا صباحيا تخلى عن ضفائره الندي
اوجاعنا احتشدت بأعضاء المدى
قاماتنا اهتزت
فجاوبها الردى :
ثدي السذاجة مخصب جدا
ولكن لاتضمدنا الرضاعة
هذا رذاذ الحلم ؟
لا
بعض انسجام الطين والفجر المهيأ في مزاريب الألم
حلم ؟؟
ولكن أن يكن
رطب رذاذ الحلم ياوجه الندم .

وتختم خديجة قصيدتها بجملة نموذجية هي :

هذي زهرتي الأولى وقافيتي الأخيرة .

وهي جملة تؤكد معادلة البين / بين أو بعض البكاء فهذه زهرة أولى والزهرة إمكان نمو ، لأن لازهر الا ويحمل بذورا في جوفه تحمل امكانا جديدا هو شعريا (بشير) كدلالة قائمة دوما ، ولكن ذلك هو القافية الأخيرة ، ونعرف ماتحمله كلمة (قافية) من معنى القيد ومن معنى الدونية لأنها من قفا يقفو اي تلا ولحق . فالبطلة إذاً تلغي القيد والدونية وتفتح أفق الامكان والبشارة . وتتعاضد الجملة هنا مع جملة محمد الثبيتي المرددة في التضاريس :

هذه أولى القراءات .

وهي جملة تكررت دون أن يعقبها ترتيب تسلسلي لقراءات ثانية وثالثة ، مما يعني اسناد الدلالة معلقة كسارية منتصبة في الفضاء : أي اطلاق أفق الدلالة وتحريره من المبدع وتركه للقارىء الذي يتواجه مع خطاب شعري مفتوح الأطراف ، حيث تتداخل هذه الدلالة الناهضة عند خديجة العمري ومحمد الثبيتي ، مع عبد الكريم العودة في قصيدته (فاتحة القصائد)[٣٥] . التي يؤرخها الشاعر بـ١٥/٤/١٩٨٢م وفيها تقرأ :

تلك نهاية الأوقات ، فاتحة القصائد في شغاف القلب
انت قصيدتي الأولى
سيكتبها الصغار على دفاترهم
ستحملها حقائبهم كوقع الموكب النتري
انت قصيدتي الأولى
ساكتب فيك ما أهواه من وطني
ومن عينيك .
... ...
انت قصيدة الأوقات
حين ترين اسئلتي تخف اليك
تسال عن بذور العشق ..

ويظهر العودة اكثر جلاء في قيم الدلالة ، حيث يكون الخطاب الشعري كتابة لما يهواه من الوطن ممزوجا بعيون العروسة ، والاسئلة تخف الى الخطاب الشعري سائله عن بذور العشق .. ولكن هذا الجلاء يفضي الى ،بهام سياقي حينما تتداخل هذه الدلالة مع سياقات الثبيتي وخديجة . ذلك لأن الجميع قرروا كتابة النهاية للقافية القديمة أو الاوقات وهذا اغلاق لكل مناحي الحل العمودي او الرومانسي لعلاقة الانسان بالنص وعلاقة النص بالوجود ، وبعد هذه النهاية تشرع أبواب النص لتكون مفتوحة لينهض بها الخطاب الشعري الجديد ناطقا بما سكت عنه النص ومبهما ما نطق به النص . وبذا يظل النص دائما في حالة تحول دلالي لاينتهي ، ولهذا نلحظ محمد الحربي يقف عارضا نفسه بين اطراف هذه الدلالة ممسكا بطرفيها بعد أن صارت العروسة ذات حضور فاعل ، مما جعله محتارا بين الرفض والقبول ، ولذا ياتي بشير في غربته ليقول (في قصيدة قاسم الأسود):

هند كفي يديك
فما عدت أعرف
كيف اوازن

بين الزمان
وبين المكان .

انه لايعرف كيف يوازن الزمان والمكان وذلك لان هناك انفصاما بينهما منذ ان نام بشير في ليلة الزفاف حيث تهيأ المكان في حفلة العرس ولكن يتخلى عنه الزمان بنوم (بشير) ، ولكن هذه الغربة تأخذ بأطراف الخلاص حينما تجلّت المرأة ، مما جعل قاسم الأسود يستعيد ذاكرته فيقول :

هند هاتي يديك
فما عدت أعرف
ماذا اريد
وماذا انا .

إذاً يدا هند هما سواعد الانفتاح . ولقد كتبت هند آخر القوافي وشرعت بأولى الزهور ، واطلقت النص للقارىء الذي يجد نفسه مع هذه النصوص الشعرية المتداخلة لهؤلاء الشعراء الخمسة مواجها بتجربة شعرية من نوع جديد ، فيها تكون القراءة فعلا بنيويا يحتم علينا تناول هذه النصوص لا كمقطوعات شعرية مستقل بعضها عن بعض ، ولكن كوحدات دلالية تتداخل مع بعضها لبناء سياق شعري يعمها ، فيتكون منها وينعكس عليها . ويتأسس منه خطاب عام يتكامل تدريجيا بحركات منفتحة وكأنها دوائر متلاحمة يفضي بعضها الى بعض وكأننا أمام ملحمة شعرية نشهدها تتكون حركة حركة ، والقصيدة الواحدة لأي من هؤلاء الخمسة تتحرك متجهة عموديا وأفقياً نحو الآخر لتتكامل معها مثل تلاقح البذور السابحة مع الرياح ليتولد من ذلك سياق القصيدة الجديدة الذي هو الخطاب الشعري العام ، أعني الخطاب بمفهومه الاصطلاحي الفني الذي هو مدار التجربة الانسانية مع اللغة وهو كما يقول ميشيل فوكو (ليس فقط مايظهر أو يخفي الرغبة ، لكنه أيضا موضوع الرغبة ... هو مانصارع من أجله ، ومانصارع به ، وهو القوة التي نحاول الاستيلاء عليها) أي أن الخطاب هو الاحتمال الامكاني للهاجس الانساني الذي تؤسسه اللغة . ومن هنا صارت قراءة المنظومة الشعرية لكامل اعمال الشعراء الخمسة هؤلاء منطلقا قرائيا مشروعا بل هو منطلق حتمي للوصول الى مصداقية هذا الشعر مع اعرافه الخاصة به .. ولهذا تصبح قراءة مثل هذا الشعر قراءة انفعال عقلي . تتعامل مع السياق الذي ينظم هذه الوحدات كلها ويحركها .. وهذه الحركة ليست ذاتية التوجه وانما هي انفتاحية وقابلة دوما على التداخل مع سواها من النصوص كما سنوضح في الفقرة التالية :

٣ ـ بنيوية الخطاب العام :

للقيم الدلالية الشعرية هذه قوة ذاتية تجعلها ذات تحكم ذاتي وذات شمولية وذات تحول دائم ، مما أمكنها من اقامة الخطاب العام لأنها وحدات بنيوية تتحرك لبناء (الكل) الدلالي الشامل ، ولهذا فانها تبني لنفسها سياقا فعالا بايجابية مهيمنة ، لدرجة انها ترتد على التجارب الشعرية السابقة عليها .. فتقوض سياقها وتهز قناعاتها ، مما يجعلنا نجد شاعرا متمرسا في تجربة شعرية سابقة على كل هذه التجارب يتحول عن ماضيه الشعري ويدخل طائعا مختارا في سياق قصيدة الخطاب العام .. وهذا الشاعر هو احمد الصالح الذي أعلن منذ وقت مبكر (سقوط العرّاف)[٢٦] كرمز لسقوط قصيدة الخطاب الخاص بذاتيتها وخصوصيتها ذات السمة الوجدانية الأنانية التي تجعل الفرد مدارا للكون والحياة والحب .. وهي تجربة غرق بها احمد الصالح على الرغم من سقوط العراف ولكنه يتنبه أخيرا الى نفسه فيخطو مع الشنفري خطوات تدخله القرية ليلا .[٢٧] ودخول القرية ليلا هو رمز لدخول هذا الشاعر الى الخطاب الشعري العام مستجيبا لتحديات التجربة الجديدة ـ كما رأيناها لدى شعرائنا الخمسة السالفين ـ مما أفضى به أخيرا الى قصيدته الشعرية الجديدة ذات العنوان النموذجي : (تداعيات لم تدركها الذاكرة) .[٢٨] وكلمة (تداعيات) هي اشارة مباشرة الى قصيدة غيداء المنفى (تداعيات عطشى الى عنوان ما) ، أما جملة : (لم تدركها الذاكرة) فهي اعتراف جميل باخفاق تجربة (الخطاب الخاص) يؤكد هذا قول الشاعر في هذه القصيدة :

أعلم أن الحب
مصاب فيه الجسد البض
ان الوهن الوهم الموغل عبر الذات
ينشر فيكم لون خطايا الدهر
ها قد بدأت بذرة حبك
تغشى كل لقاح بكر
تدخل بين النسغ وبين الساق
وتنفذ حتى الجذر .

يقول هذا في محاولة للتجاوز يربط فيها مامضى بما هو آت ، ولكن فتاته ترد عليه عشقه في محاولة منها لايقاظ (بشير) من رقدته فتعلن على سمعه رفضها لما مضى وتخاطبه كما يروي لنا :

قالت :
أسرج حرفك ..
فوق صهيل القول الابلج

خبيء لون الحب بقلب أبيض
ليس زمانك زمن الحب
أعيذك .. إلفا .. إلفا
نفسا .. نفسا
أعيذك ..
عم الأمر
وهذا زمن السُحرة
يحصب رأس الفاعل والمفعول
يحصب جسد اللذة
يستوقفك القول الناصع
يستوقفك الألم الناصح
عبر دموع ثره
صوت الطفلة
يشجب هرج الكثرة .

هنا تأمر (خديجة العربية) بشيرا بأن ينبذ جسد اللذة ويحصبه من أجل أن (يستوقفه القول الناصع) الذي هو الخطاب العام لأنه صوت الطفلة صوت الألم الناضح .

وبهذه القصيدة يدخل احمد الصالح في سياق القصيدة الجديدة بعد ان استجاب لنداء فتاته وقدم تداعياته معلنا ان الخطاب الخاص كان (لحظة خدر) وانه (الوهن الوهم) وانه (جسد اللذة) وليس هذا زمانه ، ولكن هذا زمن القول الناصع والألم الناضح . ومن هنا تفلح القصيدة الجديدة بأن تحقق مكسبا شعريا اضافيا تزيح به ذاتية الشاعر وتحل مكانها النص الشامل الذي به تصبح أنا المبدعة هي انا القارئة . ويكون القارىء هو صانع النص لأن دلالات القصيدة هي غياب يستحضره المتلقي لأنه هو صانع الخطاب فيه .

وكما أثر سياق الخطاب العام على احد شعراء الخطاب الخاص البارزين - وهذا تأثير ارتدادي - فانه أيضا يتمدد في تحولاته الدلالية النامية داخل التجارب الشابة لدى شعرائنا القادمين الى ساحة الشعر باندفاع مشرق كالشاعر الشاب عبد المحسن يوسف ، الذي يطل علينا بقصيدة تداخل بناؤها السياقي تداخلا نصوصيا متوثبا في حركته مع القيم الدلالية السالفة في رقم (٢) . حيث نجد المرأة / الشجرة . ولكنها تنمو لتكون حقلا وضوءا نافرا كالصافنات . وهو وجه صانع وفاعل يحول الحجر القميء الى منارة حية ناطقة .

يقول الشاعر في مطلع قصيدته : (أشتعالات لفاتنة المداد)[٢٩] : :

لحبيبتي وجهٌ
يواري سوأة الشجر القصيّ
ويرهق الشمس البتول
الوجه مرآة الحقول
والوجه ضوء نافر كالصافنات

يصبغ هذي الأرض
مشمشة اللغات
ويصيرُ الحجر القميء
منارة للأغنيات .

وفي القصيدة نجد نمواً شعريا لقيم دلالية ابتدأت من الصيخان مثل (العرس المطري) ، وتحوّل الحجر الى فاعل دلالي . ومن خديجة العمري مثل (الموج الذي يأتي ولاياتي) ومن محمد الحربي في حيرة التعبير الشعري عن الحالة التي تهيمن على وجدان المبدع في تردد جملة (من أين أبدأ) في قصيدة عبد المحسن يوسف كما في قصيدة (الخروج من دائرة الحزن) لمحمد الحربي . وفي كلتا القصيدتين كان الحزن دالاً ايجابيا تتولد عنه دلالات الانتصار حيث يوظفه الحربي رحما يولد منه طفل يقف ساندا ومتحديا لنوم بشير طفل :

تعلم كيف يرجع
ان تهاوت نجمة
لَمْ يبكها - انتصبا
وابدلها بنجمه .[٣٠]

وهذا ماجعل يوسف يعلن ايمانه بالحزن الشهي ، ويطلب القيظ ليمنحه (عصافير الوطن) :

أو لعل فراشة الانثى
تطاردني
لأنهر سيدي المخبوء في
وأنهر المدن اللعينة .

وهنا نجد العصافير والمرأة والسيد المخبوء والمدن اللعينة . وكل هذه امتدادات للقيم الدلالية في قصيدة الخطاب العام كما أسسها الصيخان والحربي والثبيتي وخديجة العمري وغجرية الريف وتجاوب معها احمد الصالح واشتعل بها سياق عبد المحسن يوسف .

ولقد تداخل الجميع عبر عناوينهم النموذجية الموحية بدءا من غجرية الريف في (تداعيات عطش الى عنوان ما) مما أشرع رايات الثبيتي لامرأة تضيء واشتعلت بذلك روح الشباب في قلب عبد المحسن يوسف فقدم لنا (اشتعالات لفاتنة المداد) وأخيرا يستجيب احمد الصالح لنداء الخطاب العام فيقدم لنا (تداعيات لم تدركها الذاكرة) وكل هذه مقاطع شعرية في ملحمتنا الجديدة ، التي عرضتُ بعض ملامحها مكتفيا بالأمثلة ، مرجئا الدراسة الشاملة الى وقفات اخرى تلحق ان شاء الله أحاول فيها سبر تجارب شعرية أخرى لاتقل عن المذكورة هنا وهي أعمال لها اثر كبير في سياقنا الشعري الجديد مثل أشعار فوزية أبو خالد

وعلي الدميني ومحمد الحربي وأحمد عائل فقيه وعبدالله الزيد وآخرين غيرهم ممن اسهموا في تأسيس القيم الدلالية الكلية لقصيدة الخطاب العام ، مما يميز هذا النوع الشعري عن انواع الشعر الأخرى التي تعتمد على الخطاب الخاص ، ولعل الفرق بين هذين النوعين قد اتضح الآن وهو فارق يمس صلب التجربة الشعرية ويوجه دلالتها وتفسير هذه الدلالة .

الخطاب العام وخصوصية المبدع :

ما سبق من قول يجعلنا امام سؤال خطير حول خصوصية المبدع في خضم عمومية خطاب القصيدة ، وهل يذوب المبدع الآن في هذا السياق العام ؟ لو حدث هذا يكون مصير الابداع في خطر داهم وسيتم الغاء الشاعر إذاً ومسخ وجوده !

وهذا افتراض غير صحيح . والاشكال محلول سلفا بناء على التفريق النظري بين السياق والشفرة .(٣١)

فالسياق هو الناتج الفني الكلي لمجموع القيم الابداعية للجنس الأدبي الذي نحن بصدده . وهذا السياق يتكون من أعراف أدبية تنمو داخل هذا الجنس مما يميزه عن سواه من الأجناس ، بينما الشفرة هي الخصوصية الأسلوبية للمبدع ذاته . والعلاقة بين السياق والشفرة هي علاقة أخذ وعطاء فالمبدع يأخذ من السياق الشعري القائم بين يديه لا ليكون عالة على هذا السياق وانما لينصهر فيه ويتوالد منه اسلوب خاص يضيف الى معطيات الشعر مثلما اخذ منها .

وهذا لايلغي خصوصية اي شاعر من هؤلاء الخمسة فإن للصيخان شفرة شعرية تميزه ويختص بها كاعتماده على تداخل الايقاع وتوظيف المصطلح الشعبي وتوظيف الحكاية وتخييل الحدث الشعري .

وللحربي ميزته في ايقاعه الغنائي المعتمد على سيولة اللغة وانسيابها في توظيف الايقاع المتعدد المستويات وفي انفتاح الخاتمة .

وللثبيتي معادلته الشعرية بين الايقاع التراثي والتخييل اللغوي والاستبدال الدلالي في علاقات عناصر اللغة .

كما أن لغيداء المنفى (غجرية الريف) عفويتها الانشائية في التداخل العضوي بين المبدع والنص كانبثاق تلقائي فطري السمات .

أما خديجة العمري فلها عمق الانتقاء للاشارة اللغوية الدالة في توظيف أسلوبي محكم التركيب .

وهذه الخصوصيات الأسلوبية تمثل شفرات متنوعة تسهم في بناء سياق القصيدة الجديدة ، وتؤسس دلالات الخطاب العام بتفاعلها مع بعضها أخذا وعطاء . وهذا هو مايحتم علينا تأسيس نهج جديد في القراءة يقوم على الانفعال العقلي لأننا مع هذه النصوص لانتحرك على مستوى المعنى الأولي للنص وانما نسير على مستويات تتجاوز ظاهر الدلالة الى انظمة تتضاعف وتنمو حسب قوة النص المقروء . وهي نصوص تنتظم جميعها في الخطاب الشعري العام ، ونحن بذلك نقرأ على مستوى دلالي يتجاوز التركيب النحوي للجملة ، ويضع الجملة في تركيب سياقي ذهني يقوم في نفوسنا وكأنه نحوٌ جديدٌ تسلك الجملة فيه . ولانكون عندئذٍ أمام نص واحد ، ولكننا أمام نصوص متداخلة ، فالنص يتوالد منه آخر وآخر وهكذا .. تماما مثلما أن علم النفس الحديث يبين لنا أن المشاعر تتفاعل وتتوالد وكل شعور يؤدي الى شعور آخر فالشعور بالتوتر يؤدي الى الشعور بالخوف ، فكذلك الدلالة الشعرية تؤدي الى توليد دلالات أخرى غيرها لم تكن حاضرة في النص .

ولاريب أن هذا التفاعل الدلالي المشترك كان يقع لدى شعرائنا طواعية وأسوق هنا شهادة قدمها الشاعر احمد عائل فقيه قال فيها : (أذكر اذا كتب عبدالله الصيخان قصيدة في تبوك منذ سنوات خلت ونشرت في اليمامة كنت أنا في الجنوب أضيء وأفرح لهذه القصيدة وتنتابني حالة أخرى لكتابة قصيدة) .(٣٢)

هذا من حيث حضور التفاعل المتبادل بين الشعراء مما يؤكد وجود حركة القيم الدلالية فيما بينهم ويؤسس افقا للخطاب الشعري العام ، يزيح التلقائية الفطرية في كتابة القصيدة الجديدة ، ويدخل عنصر التفكير الذهني في تركيبة لغوية جديدة تجمع بين الوجدان الفطري اللاواعي وبين التصور العقلي لوظيفة النص في حياة الانسان ، لا كتعبير تلقائي عن وجدانه الفردي ، ولكن كمحتمل امكاني للغياب الدلالي في الوجدان العام ، وهذا هو ماأشار اليه الشاعر محمد الثبيتي حينما قال : (إن هناك تخطيطا عقليا تخضع له القصيدة .... فالتدفق العفوي للمفردات والانثيال اللاواعي للصور غير كاف لخلق قصيدة جيدة) .(٣٣)

والشاعر هنا لايلغي التدفق العفوي) ولكنه يقيم الى جانبه (التخطيط العقلي) كعنصرين اساسيين في تأسيس كيان النص في طور الابداع ، وهذا يحتم علينا كقراء أن نستحضر هذين العنصرين زمن التلقي لهذه النصوص ، أي أن نتلقى النص بانفعال عقلي . لأن الانفعال وحده لايولد شعرا ومن الحتمي ان نقول - ايضا - إنه لايولد قراءة متطورة . ونفي التلقائية الانفعالية عن الابداع الراقي من الأمور التي ادركها كبار الشعراء مثل ت . إس . اليوت الذي يقول في ذلك إن الاعتقاد يكون (الشعر انفعال يتذكره الشاعر في هداة هو معيار ناقص ، اذ ليس الشعر

انفعالا ، ولا تذكرا ولا هو - من غير اخلال بالمعنى - هدأة ، إنه تركيز - ورب جديد يخلقه التركيز - انه تركيز عدد كبير من الاختبارات التي لاتبدو لغير الفنان كذلك ، وهو لايحدث في حالة وعي أو تبصر ، فتلك الاختبارات لاتستحضر في الذاكرة ، وماهدوء الجو الذي تتخذ فيه أخيرا الا مرافقة سلبية للحدث . ليس هذا كل ما في الأمر ففي المنظوم مقدار كبير مما يستلزم الوعي والتبصر . والواقع ان الشاعر الرديء يكون عادة «لاواعيا» حيث يلزم الوعي ، وواعيا حيث يجب اللاوعي . ومن شأن كلا الخطأين ان يجعلاه ذاتيا . ليس الشعر اسالة انفعال ، ولا هو تعبير عن الشخصية ، ولكنه فرار من كليهما . وليس يدرك معنى ارادة الفرار من هذين الا ذوو الانفعالات وذوو الشخصية من الشعراء)[٣٤] .

وفي هذا توافق في شهادتين لشاعرين مبدعين ، لايسعنا معهما الا ان نستجيب لدواعي النص الجديد فنتلقاه بانفعال عقلي يسبر أبعاده ويكشف رؤاه . ويجعلنا امام وعي شعري جديد يقوم على الحدس الجمعي كبديل للحدس الفردي التقليدي .

وقبل الختام أشير أيضا الى شهادة قدمتها غيداء المنفى تشير فيها الى جماعية العملية الابداية والى تحركها منطلقة من صوتيم المرأة / الشجرة وذلك بقولها : (أتحدث عن نفسي كواحدة من مجموع .. حيث أنمو كنبتة الوديان المتمردة على حرارة القيظ .... أنازل التحدي .. أتوارى نبتة ترقص في كل الاحتفالات الشرقية ولكنها تعصر جسدها وفكرها وعذاباتها أغان موسمية يرددها ... الرحل)[٣٥] .

وهنا - فقط - تتحقق ذاكرة الوعي الجمعي وجماعية النص من خلال قصائد الخطاب الشعري العام ، الذي يتطلب قارئا مدركا لهذا الوعي الجديد حق الادراك .

ولعل في هذا كشفاً لبعض جوانب اشكالية النص الجديد ومسالك تلقيه .

هوامش

١ - منهاج البلغاء ٦٢ (تونس ١٩٦٦ تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة)
٢ - السابق ٦٧
٣ - ديوان شجون لاتنتهي ٤٣ (دار الشعب . القاهرة ١٩٧٥)
٤ - جريدة الرياض ١٤٠٥/٢/١٥ عدد (٥٩٨٢)
٥ - راجع للتفصيل حول هذه المفهومات : عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير ٤١ - ٥٥ (النادي الأدبي . جده ١٤٠٥هـ) .
٦ - المرزوقي : شرح الحماسة جـ١ نشره احمد امين وعبد السلام هارون - القاهرة ١٩٥١ .
٧ - الخطيئة والتكفير ١٤١
٨ - السابق ٥٠
٩ - عن مصطلح (الشاعرية) والجملة الشاعرية راجع الخطيئة والتكفير ص ص ٨٩ - ١٠٤ .

١٠ - مجلة اليمامة ٩٩/١/١٩هـ عدد (٥٣٨) ص ٥٠
١١ - انظر مثلا (حركات في زمن الخروج) - مجلة (ابداع) ابريل ١٩٨٤ ص ص ٥٢ - ٥٣ .

١٢ - محمد جبر الحربي : مالم تقله الحرب ص ٥ (الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون - الرياض ١٤٠٥هـ) .
١٣ - كتاب الأمسية الشعرية الصادر عن الامانة العامة لجائزة الدولة التقديرية - الحفل الثاني ١٤٠٥ هـ ص ٥٤ .
١٤ - قصيدة للمدن المفتوحة للشمس وللعشاق . جريدة الجزيرة ١٤٠٢/٨/١٣ هـ عدد (٣٥٦٢) . وهي شاعرة سعودية ترمز لنفسها بـ (غجرية الريف) أو (غيداء المنفى) ونشرت قصائدها في جريدة الجزيرة على مدى عامين ١٤٠٠ - ١٤٠٢هـ (١٩٨٠ - ١٩٨٢م) ثم توقفت بعد ذلك التاريخ .

١٥ - قصيدة (فضة) : اليمامة ١٤٠٠/١١/٢٤ ص ٥٣
١٦ - قصيدة وطن وحبل وامراة : مجلة الأقلام (عدد خاص عن القصيدة الجديدة في السعودية) ص ١٢٥ .
١٧ - ديوان : مالم تقله الحرب ٥١ .
١٨ - انحدارات العاشق - الجزيرة ١٤٠٢/٢/١٦ هـ ص ١٣
١٩ - قصيدة خديجة لمجمد الحربي (نسخة مخطوطة القاها الشاعر في النادي الادبي بجدة يوم الاربعاء ١٤٠٥/٦/٢٦هـ) .
٢٠ - من قصيدة : ريحانتان وضمة شيح - اليمامة ١٤٠٣/٧/٢١ ه ص ٥٤ .

٢١ - قصيدة تلويحة لمليحة اخرى للمطر - الجزيرة ١٤٠٣/٢/٣٠هـ .
٢٢ - قصيدة انحدارات العاشق انظر هامش (١٨) .
٢٣ - الجزيرة ١٤٠٢/٨/١٣ ص ١٥ .
٢٤ - انظر هامش ١٩ .

٢٥ - مجلة الشرق - الدمام ١٤٠٥/١١/٥ عدد ٣١٨ ص ٤٥ .
٢٦ - احمد الصالح : عندما يسقط العرّاف ص ١٤٣ (دار المريخ - الرياض ١٣٩٨هـ (١٩٧٨م) .
٢٧ - من قصيدته : الشنفري يدخل القرية ليلا انظر هامش ١٣ ص ٤٥ .

٢٨ - مجلة (الحرس الوطني) محرم ١٤٠٦ هـ ص ١٠٨ .
٢٩ - اليمامة ١٤٠٥/٨/١١هـ ص ٥٥ .
٣٠ - مالم تقله الحرب ٥١ .
٣١ - الخطيئة والتكفير ص ص ٨ - ١٥ .
٣٢ - احمد عائل فقيه : جريدة البلاد ١٤٠٦/١/١٤ هـ .

٣٣ - محمد الثبيتي : جريدة اليوم ١٤٠٥/٩/٢١ عدد ٤٤١٦ ص ١٤ .
٣٤ - راجع : الدكتور منح خوري : الشعر بين نقاد ثلاثة ص ٨٦ (دار الثقافة بيروت ١٩٦٦م) .
٣٥ - من مقالة بعنوان : عندما تحترق الطبول في مظاهرات الوجع - اليمامة ١٤٠٣/٧/٧ هـ ص ٥٧ .

ثلاث قصائد

شعر

كاظم نعمة التميمي

النسغ

ترتدي البصرةُ احلام الخليقهْ
وتوشي ثوبَها المنسوجَ بالنخل
حكايا الشعراء
وهمومَ الأنبياء
لم يزلْ للوجع المنذور في اعماقها
سرّ الولاده
نسغُها الموصولُ بالفتح
وأزمانِ الرياده
لم يزلْ بين حناياها طموحُ المبدعين
وبُناة الفكر
بين المربد المأهول والجامع والشط الحزين
لم تزل اقوى من الموت
فإن جاء الغزاة
رفعت كفاً مع السيف
وكفاً للحياة

البصرة ١٧ / ٣ /١٩٨٧

الساحرة

التوّهج بالحرفِ
نصلٌ
ومغرزه القلبُ
مقبضه العاج
تلعب ساحرةُ الحرف فيه ألاعيبها

• • •

وساحرةُ الحرفِ
يوماً تنام
ويوماً تمزق اثوابَ عاشقها
المستهام .

• • •

وقد ترتدي قبعهْ
وقد تتزيّا العقال
وتسكن في السطح حيناً
وقد تحتمي بالقرار

• • •

صبيٌّ
مشى خلفها مرةً
فطوته البحار

البصرة ٢٧ / ٦ / ١٩٨٧

ناميا

وناميا
ارجوحةٌ في القلب مخفيهْ
وناميا
دفلى ، وازهار ربيعية
وناميا
شباكها ضوؤه
شلّال افراح وأُغنيّهْ
ماخلفه ؟
مرآتها ؟
مشطها ؟
اشياؤها في الارض مرمّيهْ
او انها تقرا في كُتْبها
او انها تخيط
او ...

• • •

ما اقصَرَ الطريقَ ، يا ناميا
وابعدَ المسافهْ

البصرة آب ١٩٨٦

في ذلك اليوم مثلا

نزار عباس

• قصة •

لامكان يريح الذهن والقلب مثل «بار ايشو» تعددت الاماكن ، واستقر المقام هنا ، اصدقاء ودفء وكلام لاينتهي ، نكات عابرة وذكريات ، لابرد الشتاء ، ولاحر الصيف ، ولا زحام الناس واصوات السيارات المارقة ، كل شيء لايستطيع ان يمنعهم من القدوم الى البار .. «شُلة» من الاحباب ، كانما موجة الحياة ، تدفعهم الى شاطىء هذا البار ، ياتي الغرباء اليه ، مرة او مرتين ، اماهم فما عادوا ضيوفا ، انهم اهل المنزل ، يدفع الباب ، بين حين واخر ، صديق تاخر عن الموعد ، يجلس ، تكون الابتسامة او الضحكة ، هي التحية·فلاسلام وتحيات ، يجلس ويمارس دوره ، يقدم له ـ ايشو ـ الكاس والقنينة بصمت ، (احيانا يغيب واحد من الشلة اياما ثم يعود ، اما اذا تاخر اكثر ، فان الموت وحده كان هو المانع الاسود .. انذاك تترقرق الدموع في العيون قليلا ، ويتم التذكار ، ثم ينتهي ، اذ الكؤوس على المائدة ، تستقر بثبات غريب ، هي الخالدة والبقاء لها ، وتمر الايام والسنوات ، والمائدة قد تصغر ، فينظم اليها هذا او ذاك ، وغالبا مايكون الصديق الجديد ، شخصا كان يجلس الى مائدة مجاورة ، جو الالفة وما تناثر من احاديث ، ومشاركته احيانا ببعض التعليقات ، يبيح له ان يسحب كرسيه ويجلس معهم ، الغائب يعود بشخص القادم الجديد ، وكل شيء يسير على مايرام ، ماعدا بعض الاحداث البسيطة .. ففي ذلك اليوم ، مثلا ... راى واحد منهم ، امراة خلف زجاج البار ، تحدق في الجالسين ، امراة في الخمسين او اكثر ، لاتخلو من جمال قديم ، وصفها ـ حميد ـ بانها محترمة ، كما يبدو ... ثم اوما لاصدقائه ان ينظروا اليها .. وبالفعل كانت كذلك ، اتجهت الانظار نحوها ، وفجاة قام «مَجيد» ، توجّه الى الباب ، ووقف طويلا على الرصيف ، يتحدث الى السيدة ، ثم عاد الى مكانه ، دون ان يتكلم ، نظر الى كاسه ، وجده فارغا ، ادار مافي القنينة ، ثم شربه بسرعة ، مسح فمه بيده ، وخرج . كانت المراة بانتظاره ، ثم مالبثا ان سارا سوية باتجاه الشارع الرئيسي . ظلت المراة صامتة ، طوال الطريق ، كانها تحدثت بما يكفي ، كذلك ظل مجيد ينتظر ماستقوله ، انعطفا الى شارع فرعي ضيق ، وصلا عمارة قديمة ، دخلا ، كانت الرائحة كريهة وثمة براز على السلم .

قال مجيد : هل هناك مصعد ؟

تساءلت المرأة : مصعد ؟ لماذا ؟

قال : والمفتاح ؟

اجابت : انه لديّ .

تمتم وهو يرتقي السلم : ليكن الله في عوني !

كان يقف عند كل درجة ، قلبه المتعب بدأ ينبض بشدة ، يده على الحائط ، لاحظت المراة شيئا ، حين امسكت بيده الاخرى لتساعده .

قالت : انت متزوج ؟

ـ منذ زمن .

ـ واين هي ؟

ـ من ؟

ـ امراتك

ـ ماتت .

ـ لاريب انها وجدت الراحة اخيرا !

نظر اليها بكراهية ، قال : لنصعد !

اخرجت المفتاح ، ثم ادارته في ثقب الباب ، فانفتح عن شقة يتسرب اليها ضوء شاحب من شباك مكسور ، دفعت باب احدى الغرف ، كان صديقه مرميا على الارض ، وقد

استقر جانب من وجهه ، على بركة من الدم المتخثر ، وهناك صحف وقنان فارغة ، رفع يدي صاحبه ، ثم تركهما ، فسقطتا على جسده كقطعتين من الخشب البارد

قالت : انه النزيف ، كما اعتقد

ـ ولماذا لم تستدعي طبيبا ؟

نظرت اليه ، بابتسامة ساخرة ، قالت : لم اكن الى جواره عندما حدث النزيف !

ـ ومتى حدث ذلك ؟

ـ ربما ، في اخر الليل ..

ـ يالك من قلب متحجر !

نظرت اليه المرأة باحتقار ، وبدا صوتها يعلو : لاتعرفون سوى العرق والكلمات ، قلب ، متحجر . هه ! انني مجرد مؤجرة تحملت عفونة صاحبك كثيرا ، جئت الى البار ، لانني رايتك توصله مرارا الى هنا ، قلب متحجر ! .. دعك من هذه الكلمات ، كان يجب ان توجه اليَّ كلمة شكر .. هذه جثة صاحبك ، ويمكنك ان تتصرف ! هبط السلم ، وكلماتها تلاحقه ، اتجه الى البار من جديد ..

●

كان بعض الاصدقاء قد ذهبوا ، والبقية كانوا ينتظرون الكاس الاخيرة ، قبل اغلاق الحانة ، احس بحاجة الى مزيد من العرق ، شرب الكاس دفعة واحدة ، وروى لهم ماحدث ..

رفع احدهم راسه بتثاقل ، وبعينين غائمتين ، ووجه متعب ، فتح فمه بصعوبة : «ها قد نقصت الشلة واحدا ! متى ياتي دوري ؟» مد يده المرتجفة ، وامسك كاسه بحذر .. قال الثاني : الموت نهاية السفر ، لقد كان المرحوم يحلم بالرحيل ..» ضحك احد الجالسين الى المائدة المجاورة ، وقال : لقد رحل .. ويبدو انها رحلة العمر .. اليس كذلك ؟

نظر مجيد الى كاسه ، كانت فارغة ، نظر الى الاصدقاء . اصواتهم اخذت تخفت ، كانها تصل اليه من بعيد ... خيم صمت ثقيل : جاءت ساعة الرحيل .

قال : شربنا مافيه الكفاية ، وعلينا الذهاب الى شقة صاحبنا ، اتجهت انظارهم اليه ، تساءل واحد منهم :

ـ اي شقة ؟

قال مجيد : الشقة التي فيها جثة صاحبنا

ـ وماذا نفعل ؟

ـ نفعل ؟ نحملها الى الطب الشرعي او المقبرة !

تثاءب آخر ، وقال : ومن يحملنا نحن !

العيون شبه مغمضة ، والحزن بدا ينتشر . «ايشو» اطفا المصابيح والبار لم يعد فيه سواهم .

اتكا كل واحد منهم ، على كتف صاحبه ، وابتلعهم الليل ...

ooo

مجلة «شعر» اللبنانية

مدخل الى دراسة تقويمية

■ سامي مهدي

مقدمة :

في كانون الثاني من عام ١٩٥٧ ظهر العدد الاول من مجلة شعرية لبنانية تدعى «شعر» .. كانت ثاني مجلة شعرية تصدر في الوطن العربي .

وقد جاء في الغلاف الداخلي للمجلة انها «مجلة ادبية شهرية تصدر في اربعة اجزاء في السنة مؤقتاً»[1] .

غير ان المجلة لم تستطع الظهور شهرياً قط ، وظلت تصدر في أربعة اعداد سنوياً (ليس بدون صعوبات) طوال سبع سنوات ، حتى اذا كانت السنة الثامنة صدر منها عددان فقط ، اعتبر كل منهما عدداً مزدوجاً ، وكان العدد المزدوج (٣١ - ٣٢) الصادر في خريف عام ١٩٦٤ عددها الاخير .[2] وبذلك انتهت مجلة اثير حولها الكثير من اللغط ، وقيل الكثير عنها ، وعن دورها في حركة الشعر العربي المعاصر .

هدف البحث :

ان هدف هذا البحث هو التعرف على هذه المجلة ، والتجمع الذي التف حولها ، والمسائل الشعرية التي طرحتها ، والازمة التي ادّت ايقافها عن الصدور ، وتقييم الدور الذي نهضت به طوال فترة صدورها .

وقد اردنا ، في البداية ، ان نصل الى هدفنا هذا في اطار فني - شعري ، ولكننا اكتشفنا اثناء البحث ، ان ذلك شائك جداً ، اذ يختلط الفني بالسياسي ، في المجلة وطروحاتها ، الى حد يستحيل الفصل بينهما ، ووجدنا ان الدقة تلزمنا باخذ «السياسي» بنظر الاعتبار ، وهذا مافعلناه ، ولكن من دون الخوض في تفاصيله .

أولاً : مداخل عامة

١ - إطار تأريخي

ظهرت مجلة شعر في ذروة حقبة لعلها من أخطر الحقب التي مرت بالأمة العربية في تاريخها الحديث .

فمنذ ان وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ، اندلعت في الوطن العربي موجة نضالية عارمة تطالب بالاستقلال والتحرر من النفوذ الاجنبي . وقد تصاعدت هذه الموجة في اثر الهزيمة التي مني بها العرب امام الغزو الصهيوني لارض فلسطين عام ١٩٤٧ .

ذلك ان الجماهير العربية ، وقواها الوطنية والقومية اعتبرت الانظمة العربية القائمة انذاك ، وهي يومئذ خاضعة للنفوذ الاستعماري ، مسؤولة عن الهزيمة ، مثلما هي مسؤولة عن تزييف شعارات الاستقلال والتحرر وتفريغها من محتواها الوطني ، وتحويل السلطة الى اداة لقمع الجماهير واستغلالها والاثراء على حسابها ، والتفريط بثرواتها الوطنية ، وهو الامر الذي دفع هذه الجماهير ، وقواها المنظمة ، الى تشديد نضالها ، واضعة اسقاط تلك الانظمة في مقدمة اهدافها .

ونتيجة لهذا النضال المتصاعد وقعت احداث كثيرة في الوطن العربي ، وتحققت انجازات وطنية وقومية كبيرة لعل من اهمها : قيام ثورة ٢٣ يوليو في مصر عام ١٩٥٢ ، واندلاع ثورة الجزائر عام ١٩٥٤ ، وتاميم قناة السويس والعدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ وحصول ليبيا على استقلالها عام ١٩٥١ ، ثم تونس والمغرب عام ١٩٥٦ ، وقيام ثورات وتمردات في بقاع اخرى من الوطن ، ونمو ارادة التحرر والاستقلال في غيرها . وقد توج هذا النضال بقيام الوحدة بين مصر وسورية عام ١٩٥٧ واندلاع ثورة ١٤ تموز في العراق في العام نفسه .

واذا كانت هناك سمة بارزة لهذه النضالات فهي سمتها القومية الشاملة على الرغم مما يبدو لها من طابع وطني . ذلك انها لم تكن معزولة عن بعضها ، اذ كانت الصلات قائمة في ما بينها وان تفاوتت في مدى قوتها ، وكان بعضها يدعم البعض الاخر ، وما يتحقق في قطر ما من الانتصارات يمد النضال في الاقطار الاخرى بمزيد من الثقة والقوة والعزيمة ، بل ان بعض هذه النضالات كان ذا جوهر قومي خالص ، وكانت اهدافه ووسائله قومية هي الاخرى .

وعلى الرغم مما انتهت اليه بعض هذه الانجازات من

اخفاقات مريرة في الحقبة اللاحقة ، الا انها اضفت على الحقبة التي تحققت فيها مناخاً عاماً من الحماسة والثقة في صفوف الجماهير استمر حتى هزيمة (٥) حزيران عام ١٩٦٧ ، رغم ما سبق هذه الهزيمة من انتكاسات ..

وبذلك تكون مجلة شعر التي ظهرت في مطلع عام ١٩٥٧ قد ظهرت في ذروة هذه الحقبة ، واوقفت عن الصدور في نهاية عام ١٩٦٤ ، اي قبل انتهاء الحقبة .

٢ ـ إطار فني

حين صدرت مجلة شعر عام ١٩٥٧ كانت ثمة حركة شعرية جديدة ونشيطة انبعثت من العراق ، وامتدت الى اقطار عربية اخرى ، ومنها لبنان .

فقد تمكن بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، وعبد الوهاب البياتي ، وبلند الحيدري ، من تحطيم الشكل التقليدي للقصيدة العربية ، وفتح الباب على مصراعيه لاشكال شعرية جديدة .

صحيح ان هذه الحركة كانت ماتزال تقاوم من جانب العقليات التقليدية والمحافظة ، الا ان هذه المقاومة كانت في ذلك الحين قد ضعفت كثيراً ، وتحولت الحركة الجديدة الى حقيقة راسخة من حقائق الحياة الادبية في المشرق العربي .

ومن حسن حظ الشعر ان هؤلاء الشعراء كانوا مختلفين في شخصياتهم الشعرية ، ومتنافسين ، فقد ساعد هذا الاختلاف والتنافس على تنويع الاشكال والتجارب التي قدموها .

كان السياب اشعر شعراء هذه المجموعة واخصبهم موهبة ، ولكنه كان حذراً يقدم رجلاً ويؤخر اخرى لاسباب ليس هذا مجال بحثها . وحين قذف نفسه في بحر التجربة الجديدة ، كان احد معصميه مايزال مشدوداً بحبل الى الضفة القديمة . ورغم ذلك اعطانا ، في افضل نماذجه وانضجها ، قصيدة جديدة ذات بناء داخلي معقد ، ولكنه متماسك ، يتكون من نسيج متشابك ، ولكنه منتظم ، من الاشارات التاريخية والاسطورية ، والصور الجديدة البارعة ، حسية وذهنية .

ولعل السياب أول من استحق ان يسمى تجريبياً في الشعر العربي المعاصر . فقصيدته لم تتجمد عند نموذج محدد ، ولم تتخل عن شكل ثابت لتؤسس لها شكلاً ثابتاً آخر ، بل كانت تدع الشكل ليتكون كما يمليه المضمون ، ليلتحما معاً ، ويتكاملا ، حتى يكونا معاً كلاً واحداً لافكاك لاحدهما عن الاخر .

اما البياتي فقد قذف نفسه في البحر من دون ان يسمح لاي خيط بان يشده الى الضفة القديمة . كان شاعراً جريئاً ركب المغامرة وابحر يرتاد الآفاق الجديدة . كان تجريبياً هو الاخر ، ولكن آفاقه كانت أضيق من آفاق السياب . واذا كانت قصيدة السياب قد وهنت حين اوهن المرض جسده ، وصار يعتني بصحته اكثر مما يعتني بقصيدته ، فان البياتي سقط ، في ما بعد ، في النمط .

ورغم ذلك ، ورغم انه لم يكن اول من عني بالتجربة الداخلية والمحنة الوجودية من شعراء القصيدة الجديدة (سبقه الى ذلك بلند الحيدري في بعض قصائده) ، قدم في هذا الباب نماذج ذات قيمة تاريخية ، وقصائده «مسافر بلا حقائب» و«ذكريات الطفولة» و«القرصان» و«موعد مع الربيع» خير الامثلة على ذلك .[٣] حتى ليصح اعتباره الرائد الاول في هذا الميدان .[٤]

واذا كانت نازك الملائكة قد تراجعت بعد سنوات ، فانها قدمت للشعر العربي في وقت مبكر (١٩٤٩) رؤية نظرية جديدة وناضجة مدعومة بنصوص شعرية فيها جدة وريادة حقيقية ، وفي اغلبها عناية بالتجربة الداخلية ، رغم غلبة الروح الرومانسية عليها .[٥]

وقد تكون تجربة بلند الحيدري تجربة صغيرة ضيقة ، ولكنها ريادية هي الاخرى ، سواء في عنايتها بالتجربة الداخلية والمحنة الوجودية ، ام في لغتها المختزلة .[٦]

ولكن لم يلبث آخرون في الوطن العربي ان لحقوا بهؤلاء ، منهم نزار قباني في سورية ، وصلاح عبد الصبور في مصر ، وخليل حاوي في لبنان ، وفدوى طوقان في فلسطين ، وعديدون غيرهم اغلبهم من العراق ، واقلهم من الاقطار الاخرى .

وقد اتخذ هؤلاء كلهم من مجلة «الاديب» ، ثم من مجلة الاداب ، اللبنانيتين ، منبرين لهم ينشرون فيهما قصائدهم ومقالاتهم وتعليقاتهم ، ولكن لم يكن ثمة من يسمع من لبنان الا خليل حاوي ، كان يسمع وهو في «جامعة كيمبردج» ، في حين كان ادونيس مايزال يتلمس لشعره طريقاً .

وحين صدرت مجلة شعر كان السياب قد نشر ، بعد ازهار ذابلة ، اساطير ، والمومس العمياء ، وحفار القبور ، والاسلحة والاطفال ، ومن رؤيا فوكاي ، والمخبر ، وغريب على الخليج ، والمغرب العربي ، واغنية في شهر آب ، وغيرها .

اما البياتي ، فكان قد نشر ، بعد ملائكة وشياطين ، اباريق مهشمة ، وكان يستعد لاصدار ديوانه الثالث : المجد للاطفال والزيتون . في حين كانت نازك الملائكة قد اصدرت ، بعد عاشقة الليل ، شظايا ورماد ، وقرارة الموجة .

واما بلند الحيدري فكان قد اصدر تواً ديوانه : اغاني المدينة الميتة وقصائد اخرى . وكانت هناك دواوين اخرى عديدة اصدرها شعراء عراقيون اخرون .

واما في الاقطار العربية الاخرى فقد صدر لنزار قباني ، بعد طفولة نهد وقالت لي السمراء ، ديوانه قصائد ، ولصلاح عبد الصبور ديوانه الاول : الناس في بلادي ، ولفدوى طوقان ديوان «وجدتها» بعد ديوان : قالت لي الايام ، وكان خليل حاوي قد نشر اغلب قصائد ديوانه : «نهر الرماد» .

وخلاصة القول : ان المسرح كان مؤسساً ، وممهداً ، ولم

يكن خالياً قط حين ظهر تجمع شعر الى الوجود : كانت هناك عشرات الدواوين الشعرية ، وعشرات الدراسات النقدية ، ومجلات ادبية تحتضن هذا الشعر الجديد وتروج له ، ولم يكن لشعراء تجمع شعر ، جميعاً ، اي رصيد يعتد به ، بمن فيهم يوسف الخال وادونيس .

٣ ـ تجمع شعر

منذ ان ظهر العدد الاول من مجلة شعر ، وحتى صدور العدد الاخير منها ، كان المرحوم الشاعر يوسف الخال (توفي في ١٩٨٧/٣/٩) رئيس تحريرها . وقد عرفته المجلة لقرائها في عددها الثاني ، وجاء في هذا التعريف ما ياتي :

«يوسف الخال : تخرج في الفلسفة من الجامعة الامريكية ببيروت حيث يدرس الفكر والادب العربي . اقام في نيويورك ثماني سنوات التحق خلالها بالامم المتحدة ، وعاد الى لبنان عام ١٩٥٥ . له : الحرية ، هيروديا» .[٧]

ورغم هذا التعريف فان يوسف الخال لم يكن شاعراً معروفاً الا في نطاق ضيق جداً لايتجاوز اوساطاً لبنانية معينة . فالحرية (١٩٤٥) ليس الا ديواناً يضم قصائد عمودية ، وليس في هذه القصائد ما يميزها عن مئات ، بل الاف القصائد العمودية التي نشرت قبل صدور مجلة شعر . اما «هيروديا» فمسرحية شعرية صدرت في نيويورك (١٩٥٤) ولا يكاد احد ، في الوسط الشعري العربي ، يعرف عنها شيئاً ، كما لم يعرف للخال نشاط ادبي ذو شان خلال الفترة التي قضاها في نيويورك ، سوى انه تولى رئاسة تحرير صحيفة «الهدى» التي كانت تصدر هناك ، هذا في وقت بزغت فيه نجوم عديدة في سماء الشعر العربي الجديد .

ومنذ الاعداد الاولى من مجلة شعر ظهر ان وراءها جماعة تلتف حول يوسف الخال وتسهم معه في تحريرها . ويقول كمال خير بك «يوسف ، ادونيس ، خليل حاوي ، نذير عظمة : هؤلاء هم الشعراء الاساسيون الذين شكلوا نواة تجمع شعر في البداية ، والذين سينضم اليهم عدد من النقاد الشبان كاسعد رزوق وانسي الحاج وخالدة سعيد» .[٨]

ولو نظرنا في الاسماء التي ذكرها كمال خير بك لوجدنا ان خليل حاوي كان الوحيد المعروف بين اصحابها يومئذ . كان معروفاً اكثر من يوسف الخال نفسه . فقد نشر ، قبل صدور المجلة ، العديد من قصائد ديوانه الاول «نهر الرماد» فلفتت اليه الانظار في بعض الاقطار العربية . ويذكر كمال خير بك ، ايضاً ، ان خليل حاوي اسهم بصورة فاعلة في تأسيس تجمع شعر ، ثم عاد فانسحب منه بعد فترة وجيزة لدواع شخصية[٩] ، ولكننا نضيف الى هذه «الدواعي» داعياً آخر هو اتجاهه القومي العربي الذي يتعارض مع اتجاه الاخرين .

اما ادونيس ، فعلى الرغم من اصداره ثلاثة كتب شعرية قبل صدور المجلة هي : «دليلة» و«اذا قلت ياسوريا» و«قالت



يوسف الخال

الارض» كان مايزال مغموراً . وعلى الرغم من ان المجلة بشرت بشاعريته في اعدادها الاربعة الاولى تبشيراً استثنائياً ، ونشرت له مختارات من قصائده في كتاب عرف باسم «قصائد اولى» ، لم تعهد اليه سكرتارية تحرير المجلة الا منذ عددها الرابع .

واما نذير عظمة فقد كان ادنى الجميع شهرة رغم انه اصدر قبل صدور المجلة كتابان شعريان هما : «عتابا» و«جرحوا حتى القمر» ، وكان في الوقت نفسه ادناهم موهبة سواء في ديوانيه هذين ، ام في دواوينه اللاحقة .

وما يقال عن شهرة نذير عظمة يقال بدرجة اكبر عن شهرة الاخرين : اسعد رزوق وانسي الحاج وخالدة سعيد . فلم يكن لهؤلاء اي نشاط ادبي معروف ، الا اذا استثنينا انسي الحاج واعتبرنا عمله في الصفحة الادبية لجريدة «النهار» اللبنانية على مستوى ما من الاهمية . فخالدة سعيد لم تكن قد عرفت اصلاً ، وكانت يومئذ ماتزال تقيم في سورية ، وتوقع مقالاتها التي نشرت في الاعداد الاولى من مجلة شعر «باسم خزامى صبري» لاسباب سياسية ، في حين ان المجلة هي التي قدمت اسعد رزوق لقرائها ، وهي التي مكنته من «كرسي» النقد فيها كما مكنت انسي الحاج وخالدة سعيد .

ولكن بدا واضحاً ، في ما بعد ، ان المجلة استقطبت في اوقات متباينة مجموعة من الشعراء والكتّاب الشباب ابرزهم : فؤاد رفقة ، ومحمد الماغوط ، ومنير بشور ، وشوقي ابو شقرا ، وعصام محفوظ ، فكوّنوا تياراً ثقافياً معيناً سناتي على توضيحه . ولكن لابد من الاشارة الى ان ادوار هؤلاء ، وغيرهم ممن تعاون مع المجلة ، كانت متباينة ، فبعضهم اكتفى بتبنيها ، والتواصل معها ، والاسهام في بعض نشاطاتها كمحمد الماغوط ، في حين اصبح بعضهم الاخر اعضاء في هيئة

تحريرها كشوقي ابو شقرا وعصام محفوظ .

واضافة الى هؤلاء نجحت المجلة في استقطاب عدد اخر من الشعراء والكتاب شجعوا مبدأ اصدارها ، ودعموا هيئة تحريرها ، واسهموا في الكتابة اليها ، ومراسلتها ، وترويجها واستقطاب المريدين لها . ومن هؤلاء : الدكتور ماجد فخري ، ورنيه حبشي ، وانطون غطاس كرم (من لبنان) وابراهيم شكرالله ، وبشر فارس ، وهنري القيم (من مصر) وجبرا ابراهيم جبرا ، وبدر شاكر السياب (من العراق) . كما استقطبت في المرحلة الاخيرة من حياتها آخرين منهم : لويس عوض ، وغالي شكري ، ومحيي الدين محمد . وقد ظل كل هؤلاء ، او اغلبهم في الاقل ، وفياً لها حتى النهاية .

ولكنْ هناك آخرون نشروا في المجلة ، واسهموا في بعض نشاطاتها ، ثم توقفوا عن ذلك عندما كثر اللغط وحامت حولها الشبهات . ومن هؤلاء : نازك الملائكة ، ونزار قباني ، وسعدي يوسف ، وبلند الحيدري ، وموسى النقدي ، وغيرهم .

هؤلاء هم اذن تجمع شعر في اوسع دوائره ، رغم ان هناك اخرين نشروا في المجلة مرة او اكثر ، وكانوا دائرة هلامية رجراجة تحيط بالتجمع .

٤ ـ اصول ومؤثرات سياسية وفكرية :

يمكن تمييز اتجاهين سياسيين في تجمع شعر . اولهما : اتجاه قومي سوري (نسبة الى الحزب القومي السوري) وهو الاتجاه الذي غلب على المجلة منذ بداية صدورها حتى مرحلة متقدمة من حياتها . وثانيهما : اتجاه اقليمي لبناني ، وهو الاتجاه الذي بدأ مع بداية المجلة ، ثم نما مرحلة بعد اخرى حتى غلب عليها في المرحلة الاخيرة من حياتها .

وينتمي الى الاتجاه الاول كل من : يوسف الخال ، وادونيس ، ونذير عظمة ، وفؤاد رفقة ، وخالدة سعيد ، ومنير بشور ، ومحمد الماغوط ، واخرون ، في حين ينتمي الى الاتجاه الثاني كل من : انسي الحاج ، وشوقي ابو شقرا ، وعصام محفوظ ، واسعد رزوق ، وغيرهم .[٩]

وعلى الرغم مما بين الاتجاهين (خارج المجلة) من خلافات فكرية عميقة ، وخصومات سياسية مستمرة ، وصلت في كثير من الاحيان الى العنف ، التقيا في المجلة ، وتعاونا معاً على اصدارها وايقافها على قدميها . واذا كانت الدوافع الادبية هي التي شكلت ، في الظاهر ، اطاراً لهذا اللقاء ، فقد كان هناك ما يجمع الاتجاهين على المستويين السياسي والفكري ، والمعارك السياسية المحتدمة على كلا المستويين يومئذ .

فعلى المستوى السياسي كان الاتجاهان يتفقان اتفاقاً تاماً على معاداة فكرة «العروبة» وكل ما يمت اليها من اهداف وشعارات وقوى سياسية ، ولا يعترفان بوجود «امة عربية» وينظران الى تاريخها وتراثها نظرة مغرقة في السلبية ، هذا في



فؤاد رفقة

وقت اشتد فيه النضال القومي العربي (لاسيما بعد العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦) وارتفعت في المشرق العربي كله شعارات الاعتزاز بالامة العربية والدعوة الى توحيد اقطارها ، وفي وقت جرى فيه العمل حثيثاً لاقامة الوحدة بين مصر وسورية حتى تمت عام ١٩٥٨ ، اي بعد اقل من سنتين من صدور المجلة .

اما على المستوى الفكري فقد جمعت الطرفين اتجاهاتها اليمينية ، ونزوعهما الشديد الى التغرب (نسبة الى الغرب) ، والتشبث باطراف الدعوات الليبرالية في مواجهة ما يعتبرانه ، بطريقة او اخرى ، قمعاً عنصرياً وطائفياً . ولعل خير مايفصح عن ذلك كتابات يوسف الخال واحاديثه الصحفية ، وكذلك كتابات انسي الحاج ، سواء تلك التي نشرت في مجلة شعر او جريدة النهار .

على هذه الارضية التقى تجمع مجلة شعر ، وعلى الارضية نفسها استقطبوا العناصر المعادية للعروبة ، ومن انسجم معهم من ذوي النزعات الاقليمية والطائفية في لبنان والوطن العربي ، ومن راقت لهم اتجاهاتهم من ذوي الاتجاهات اليمينية ودعاة التغرب والليبرالية ، ولا نستثني من ذلك سوى من اغوته اتجاهاتهم الفنية ، او من طمع في ذيوع او شهرة ، او من راقته علاقاته بهم كل الوقت او بعضه .

غير ان تجمع شعر حرص ، منذ البداية حتى النهاية ، على ان ينفي اية صلة له بالاحزاب والقوى السياسية . ولكنه لم يبد هذا الحرص الا ازاء ماوجّه اليه من اتهامات ، وما اثير حوله من شبهات ، لاسيما حين منعت المجلة من دخول العراق وسورية .

فقد جاء في مقدمة العدد الرابع من المجلة انها «لا نزعة

سياسية او حزبية لها» . وجاء في حديث ليوسف الخال الى جريدة النهار بتاريخ ٢٠ تشرين الثاني ١٩٥٨ ، نشر في العدد التاسع من المجلة (ص ١٣٦) قوله «يتهمون مجلة شعر بجرائم كثيرة هي منها براء . ونحن مازلنا نؤكد ونصر على ان حركة مجلة شعر لاتعترف باي حزبية ، ولا تنتمي الى اي حزب عقائدي او سياسي . انها للشعر فقط» .

وقد تكرر هذا في مقدمة العدد السادس عشر (ص٧ ـ ٨) ، كما تكرر في مناسبات اخرى ، واعداد اخرى من المجلة ، منها ماجاء على لسان يوسف الخال (٢٥ ص ١٤١ ـ١٤٢) ، وماجاء على لسان انسي الحاج (العدد ٢٧ ص٨) ، او غيرهما .

ولكن على الرغم من حرارة هذه التأكيدات ، لم يكن فيها جميعاً ، الا بعض الحق وليس كله . فصحيح ان المجلة لم تكن مجلة حزبية ، وصحيح ان بعض اعضاء هيئة التحرير قد ترك الحزب الذي ينتمي اليه ، كيوسف الخال ، الا ان بعضهم الاخر ، وكثير من المنخرطين في التجمع والملتفين حوله ، كان مايزال على صلة بحزبه . وهذا ما يعترف به الخال نفسه .(١٠)

ومهما كانت درجة الحق في تلك التأكيدات فثمة حقيقتان اساسيتان ليس بوسع هيئة التحرير ولا التجمع نفيهما :

اولاهما : تأثير معتقدات الحزب القومي السوري والقوى الاقليمية اللبنانية (القوميون اللبنانيون) على اتجاهاتها وطروحاتها الفكرية والادبية ، يؤيد هذه الحقيقة كمال خير بك ، وهو من قياديي الحزب المذكور حتى مقتله في احداث لبنان عام ١٩٨٠ .(١١)

ثانيتهما : ان عدداً وافراً من العاملين في المجلة ومن المساهمين فيها ، كانوا من القوميين السوريين ،(١٢) وانها كانت تحظى بتشجيع اعضاء الحزب القومي السوري ورعاية القوى والشخصيات الاقليمية اللبنانية ، وكان الدكتور شارل مالك ، وهو احد «فلاسفة» هذه القوى ، من رعاتها ايام كان وزيراً للتربية الوطنية .(١٣)

ثانياً : صراع ثقافتين

كان مؤسسو مجلة شعر بين عضو عامل ، وعضو سابق ، في الحزب القومي السوري ، ولكنهم ، جميعاً ، كانوا مشبعين بافكار هذا الحزب الذي يؤمن بان هناك «قومية سورية» وبأن «سوريا الكبرى» كما يسمونها ويكتبونها ، او «سوريا الطبيعية» التي تضم سورية ولبنان وفلسطين والاردن هي وطن «الامة السورية» .

وفي عام ١٩٤٧ اجرى زعيم الحزب «انطون سعادة» تعديلاً على هذه الخارطة ، وضم اليها العراق والكويت وقبرص(١٤) ، لاسباب بدت غير مفهومة في حينه ، ولكنها على مايبدو اسباب جيوبوليتيكيته ، واطلقوا على الخارطة الجديدة اسم «الهلال الخصيب» .

ولم يكن هذا الحزب يؤمن بـ«القومية العربية» بل كان يناهض دعاتها ، ويقف ضد الدعوة الى «الوحدة العربية» موقفاً متطرفاً بلغ به حد العنف والارهاب ، فكان اقرب الى الاحزاب الفاشية ، بل كان حزباً فاشياً في اساليبه ووسائله ، مما ادى به الى الاصطدام باطراف الحركة القومية العربية ، والقيام باكثر من حركة انقلابية في سورية ولبنان ، فانتهى الى حزب ممنوع مطارد ، اعدم مؤسسه ومنظره وزعيمه التاريخي «انطون سعادة» ولوحق اعضاؤه ، فمنهم من سجن ، ومنهم من فر ، ومنهم من واصل العمل ، ومنهم من قرر تركه والتخلي عنه .

من بين هؤلاء جاء مؤسسو المجلة ، فكانوا جميعاً مشبعين بتلك الافكار . يقول كمال خير بك :

«وكان ادونيس ونذير عظمة ومحمد الماغوط وخالدة سعيد وشعراء آخرون من اعضاء الحزب قد التجاوا الى لبنان تحت ملاحقة السلطات القريبة من عبد الناصر في سوريا . وكان يوسف الخال وخليل حاوي ، معروفين ، هما ايضاً ، بانتمائهما السابق الى هذا الحزب ، الذي بقي تاثيره الثقافي والادبي ـ لكن ليس السياسي ـ واضحاً في اعمالهما الشعرية» .(١٥)

ولذلك كانوا ـ عدا خليل حاوي ـ ينفرون من اية دعوة للعروبة ، وكان احساسهم بالانتماء الى الامة العربية ضعيفاً ، او معدوماً ، فكانوا على استعداد للتخلي عن تراثها الفكري والادبي ، والتنكر له ، والنيل منه ، بذرائع شتى واساليب مختلفة ، وذهب بعضهم ، كما سنرى ، الى حد الدعوة الى التخلي عن اللغة العربية ، وتبني اللهجة الدارجة ، والى الاقبال بدون تحفظ على الفكر الغربي ، والنهل منه ، وتبنيه ، بل الاندماج به ، بحجة وحدة الحضارة الانسانية ، وكان يوسف الخال نفسه النموذج الكامل والواضح والصريح لكل ذلك .(١٦)

ولهذا ، وبحكم عوامل اخرى تربوية ودراسية ودينية ، توزع هؤلاء ، ومن تعاون معهم من خارج المجلة ، بين الثقافتين : الفرنسية والانكلوسكسونية . فكان من ابرز ممثلي الثقافة الاولى : ادونيس وانسي الحاج وشوقي ابو شقرا وعصام محفوظ وخالدة سعيد ، وابرز ممثلي الثقافة الاخرى : يوسف الخال ، وجبرا ابراهيم جبرا ، وتوفيق صايغ ، وابراهيم شكرالله ، وكان كثيرون ممن ساندوا المجلة واسهموا في نشاطاتها موزعين ، بقدر او اخر ، بين هؤلاء وهؤلاء ، وكان ثمة استثناء وحيد بينهم هو فؤاد رفقة الذي وجد ضالته في الثقافة الالمانية .

ليس معنى ذلك ان كل الذين نشروا في المجلة واسهموا في نشاطاتها كانوا متنكرين للتراث العربي ومنخرطين في حمى التغرب ، فليس هذا ما ينطبق على بدر شاكر السياب مثلاً ، ولكن لم يكن لهؤلاء اي دور داخل المجلة ، واي تأثير على سياستها . ولذلك لم يكن هؤلاء طرفاً ثالثاً في صراع عفوي ، وخفي وهادىء ، دار على صفحات المجلة بين تلكما الثقافتين .

لقد كان ابرز تجليات هذا الصراع يتجسد في اي الشكلين ستتبنى القصيدة الحديثة : الشكل الانكليزي المعروف باسم «Free Verse» اي «الشعر الحر» ، ام الشكل الفرنسي المعروف باسم «Poème en prose» اي «قصيدة النثر» .

في البداية ، اي حين صدرت المجلة عام ١٩٥٧ ، بدا وكأن الكفة تميل لصالح ذوي الثقافة الانكلوسكسونية الذين

يدعون الى كتابة الشعر الحر . كانوا يمتلكون رؤية واضحة وقراراً واضحاً . كانوا يعرفون «الشعر الحر» ويمارسون كتابته ، عدا يوسف الخال الذي كان يكتب قصيدة «التفعيلة» ، ولم تنم كتاباته عن رؤية واضحة وقرار واضح .

ففي العدد الرابع من المجلة تساءل جبرا ابراهيم جبرا في رسالة اليها من بغداد :

ولكن اما من شعر حر ، حر بالفعل ، هنا (في بغداد) ؟

اعتقد ان الجواب : كلا . سيقاوم الادباء هنا الشعر الذي يثير فكراً وصوراً وموسيقى يجدون فيها صدمة لاحاسيس كسول تؤثر المالوف .. الخ».[١٧]

وعلى الرغم من ان جبرا لم يكن منصفاً في ما قاله عن «مقاومة» الادباء العراقيين الذين عرفوا «الشعر المنثور» منذ العشرينات وحاول بعضهم كتابته (روفائيل بطي مثلاً) فقد كان (جبرا) يعبّر عن رؤية واضحة . كان يبحث عن شعر متحرر تحرراً تاماً من الوزن والقافية ، وكان في ذهنه النمط الانكليزي الذي يزاول كتابته صديق له وزميل زامله هو «توفيق صائغ» .

ففي عام ١٩٥٤ أصدر صائغ (الذي اصبح بعد فترة وجيزة من صدور مجلة شعر واحداً من كتّابها) مجموعة عنوانها «ثلاثون قصيدة» كلها من هذا الشعر الحر الذي يبحث عنه جبرا ، وكانت النماذج التي قدمها اقوى النماذج التي كتبت بالعربية من هذا الشعر المتحدر عن النموذج الانكليزي والمحدد بتحديداته : لغة دقيقة مشحونة ، فيها ميل الى الدارج ، وبناء محكم ، وعناية بالموضوع ، ومغامرة بلا اسفاف ، ومغامرة رصينة محسوبة .[١٨]

وحين صدرت مجلة شعر . جاءنا صوت من مصر لم نكن نعرفه هو صوت ابراهيم شكرالله ، صوت قريب جداً من صوت توفيق صائغ ، واقرب منه الى صوت القصيدة الانكليزية ، قصيدة ت . س . إليوت بالذات . كان صوتاً قوياً متميزاً يضاهي صوت توفيق صائغ ، ولكنه اقل منه مأساوية واخف لوعة ، ولكننا لم نقرأ له سوى اربعة نماذج احدها يقترب من قصيدة «الارض الخراب» والثاني يقترب من قصيدة «اغنية العاشق ج بروفروك» ، والثالث يقلد فيه اليوت في ادخال نصوص اجنبية على نصه .

وفي عام ١٩٥٩ أصدر جبرا مجموعته الاولى «تموز في المدينة» بعد ان نشر بعض نماذجها في مجلة شعر ، ولكنها كانت مجموعة ضعيفة تتضاءل امام نماذج صائغ وشكرالله ، لان جبرا ، كما يقر هو نفسه ، كان يعاني من صعوبة كتابة نماذجه باللغة العربية .[١٩] يقول :

لقد مررت في فترة كنت اكتب فيها كل يوم قصيدة ، ولكن باللغة الانكليزية . ولم انصرف عن النظم بالانكليزية الا بعد ان اصبنا باعز ما لدينا في فلسطين . فلما قدمت الى بغداد حاولت الباس الطاقة الشعرية نفسها ثوباً عربياً ـ وياللصعوبة . ولكن لن اكتب الشعر العربي الا على النحو الذي افهمه انا : اتصال الاول بالاخر ، امتداد الصورة نفسها ، تعميقها وابرازها ، واستخراج ما فيها من مأساة او سخرية . اما اللغة فيجب ان لاتكون الا المادة الخام التي نسخرها لمشيئتنا في هذه العملية (في حين ان اكثر الشعراء العرب يسخرون مشيئتهم للغة) . وبهذا نستطيع خلق اشكال جديدة ووسائل جديدة للتعبير عن دقائق حياتنا الحديدة» .[٢٠]

كانت هذه هي الصعوبات التي يعانيها جبرا في كتابة الشعر ، وكان هذا هو رأيه في الشعر الذي يريد كتابته ، وهو رأي واضح وضوحاً كافياً ، ويمكننا القول انه يعبّر عن جوهر رأيي توفيق صائغ وابراهيم شكرالله ، ويبدو اكثر صراحة وحزماً ووضوحاً من رأي يوسف الخال (رئيس تحرير المجلة) يومئذ . فقد اوضح الخال موقفه الشعري ، وهو يومئذ موقف المجلة ، في محاضرة عنوانها «مستقبل الشعر العربي في لبنان» القاها في الندوة اللبنانية ببيروت ، ونشرت المجلة مقتطفات منها ، فأجمله في عشر نقاط (سنأتي على ذكرها) ولم يكن في هذه النقاط ماهو جديد على ماوصلت اليه حركة الشعر يومئذ ، وكان اقصى ماذهب اليه فيها دعوته الى «تطوير الايقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة ، فليس للاوزان التقليدية اية قداسة» و«الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي» .

هذا هو شأن ذوي الثقافة الانكلوسكسونية : اما ذوو الثقافة الفرنسية فلم يكن لهم موقف واضح معلن سوى ما كان يرد من تعليقات عابرة في المحاولات النقدية الاولى التي قام بها كل من انسي الحاج وخالدة سعيد ، اما الشعراء ، وفي مقدمتهم ادونيس ، فكانوا جميعاً يكتبون قصائد موزونة .

عدا أنسي الحاج الذي لم يكن قد عرف شاعراً بعد .

ولكن لابد من الاشارة الى محاولات قد تعتبر اصولاً للمحاولات التي عرفت في ما بعد بقصيدة النثر . ولسنا نريد هنا تقصّي تاريخ هذه الاصول ، فهي ، في اية حال ، اصول ضعيفة على ما في بعضها من جرأة سريالية ، ومنها محاولات جورج حنين (من مصر) واورخان ميسر (من سورية)[٢١] ، الا اننا نكتفي بالاشارة الى اقرب النماذج تاريخاً من تجربة مجلة شعر ، ونعني النماذج التي كانت تنشرها مجلة «الاديب» اللبنانية ، نماذج البير اديب في مجموعته «لمن» الصادرة عام ١٩٥٣ ، ثم مجموعة نقولا قربان «نيسان» الصادرة عام ١٩٥٥ ، وكذلك نماذج فؤاد سليمان والياس خليل زخريا وغيرهم .

لقد كانت هذه النماذج ، في رأينا ، ادنى شأناً من ان تستحق الحرية التي تعطيها التضحية بميزات الوزن والقافية ، واضعف بكثير من ان تضاهي النماذج التي قدمها شعراء التفعيلة كالسياب والبياتي ونازك الملائكة وغيرهم ، أو تغري الشعراء الطالعين بالاستفادة منها وتطويرها . ولكن ، في اية حال ، لم يكن ثمة نماذج غيرها حين صدرت مجلة شعر عام ١٩٥٧ ، ولم يكن لذوي الثقافة الفرنسية من تجمع مجلة شعر رأي معلن فيها .

في نهايات عام ١٩٥٧ انتبه بعض شعراء مجلة شعر الى نماذج اخذ ينشرها محمد الماغوط في احدى المجلات اللبنانية .

وكان انسي الحاج ، على ما يبدو ، اول من انتبه لها ولحق بالماغوط ، ثم تبعه ادونيس ، ثم بقية الشعراء .

وفي شتاء عام ١٩٥٨ اقام خميس مجلة شعر امسية لمحمد الماغوط قرا فيها بعض نماذجه ، فاثار الاعجاب ، ودار حولها ، وحول التسمية التي تستحقها ، نقاش واسع .

لقد كانت تلك الامسية بمثابة «اعتراف» ، من لدن تجمع شعر بشعرية هذه النماذج و«تكريسها» .[٢٢]

وقد رافقت هذه الامسية ، وتلتها ، حملة «دعائية» صاخبة اتخذت من مجلة شعر ، وندوة خميسها ، ومن الصفحة الادبية في جريدة «النهار» التي يحررها انسي الحاج ، ومن صفحات ادبية في صحف اخرى ، منابر لها . فكانت حملة اشترك فيها كل عناصر تجمع شعر ، وانضم اليهم اخرون من العارفين والجهلة ، واستمرت هذه الحملة من دون توقف ، حتى ان الصفحة الادبية في جريدة النهار اعلنت عن رصد جائزة مقدارها ٥٠٠ ليرة لبنانية لـ «اجمل قصيدة نثر»[٢٣] ، وهو الاسم الذي اختير لهذا النوع من الكتابة حين اهتدي اليه .

وفي موازاة هذه الحملة قام تجمع شعر بحملة اخرى على ماسماه انسي الحاج ، وقبله ادونيس ، بـ«قصيدة الوزن الحر» .. قصيدة «التفعيلة» . وقد شملت شظايا هذه الحملة كلاً من : السياب ، والبياتي ، والملائكة ، وعبد الصبور ، وقباني ، وحاوي ، وغيرهم . وكانت ، والحق يقال ، حملة ذكية منظمة تتردد اصداؤها بين صفحات مجلة شعر وصفحات جريدة النهار .

والى جانب هاتين الحملتين قام تجمع شعر بانشطة متعددة تؤدي الى الهدف نفسه ، ومن هذه الانشطة :

١ ـ تخلى قسم منهم تخلياً كاملاً عن كتابة قصيدة التفعيلة ومن هؤلاء : شوقي ابو شقرا وعصام محفوظ ، واكثر قسم آخر من كتابة قصيدة النثر ، من دون ان يتخلى تخلياً كاملاً عن القصيدة الموزونة ، وكان هذا موقفاً ذكياً منه ، ومن هؤلاء : ادونيس ، يوسف الخال ، فؤاد رفقة .

٢ ـ طبع مجاميع كتاب قصيدة النثر والترويج لها ، والاعلان عنها بانتظام ، والكتابة المجانية عنها ، حتى بدا وكان كلاً منهم يربت على كتف الاخر .

٣ ـ القيام بحركة ترجمة كثيفة للنصوص الفرنسية المعبرة عن افكارهم وارائهم ، او القريبة منها ، فترجموا لبودلير ، ورامبو ، ولوتريامون ، وابرز الشعراء السرياليين : كاندريه بريتون ، ومول ايلوار ، ولوي ـ اراغون د وانطونين أرتو ، ورنيه شار ، وهنري ميشو ، وغيرهم ، نظراً للصلة الوثيقة بين السريالية وقصيدة النثر .

٤ ـ تقديم انفسهم على انهم الشعراء الطليعيون في الشعر العربي ، والايحاء بان الاخرين ادنى منهم مرتبة .[٢٤]

٥ ـ الاتصال ببعض الشعراء الفرنسيين الثانويين ، وتقديم انفسهم بطريقة وكأنهم «سفراء» الشعر العربي لدى الاوساط الشعرية في العالم ، والترويج الدعائي لهذا الاتصال ، قام بهذه المحاولة كل من يوسف الخال وادونيس .

٦ ـ تشجيع المبتدئين على كتابة قصيدة النثر ، واحتضان نتاجاتهم ، وظهر هذا ، في اجلى صوره ، في الصفحة الادبية لجريدة النهار التي يتولى تحريرها انسي الحاج .

ولكن لنتساءل ، قبل التعرف على ما اسفرت عنه هذه الحملة ، عما فعله ذوو الثقافة الانكلوسكسونية ؟

الجواب : انهم لم يفعلوا الكثير ، وذلك لسببين :

اولهما : ان اهداف هذه الحملة كانت تلتقي مع اهدافهم ، وتضفي على ما يكتبون «شرعية» كانوا يبحثون عنها .

وثانيهما : انهم كانوا قليلين عدداً ، ومقلين شعراً ، وبعيدين عن المجلة ، ومنشغلين بشؤون اخرى .

كان توفيق صائغ في بريطانيا يعاني من ازمة خاصة ومنشغلاً بالقاء المحاضرات في كيمبردج .

وكان جبرا ابراهيم جبرا في بغداد ، ومنشغلاً بالاشراف على تحرير مجلة «العاملون في النفط» التي تصدرها شركة نفط العراق .

وكان ابراهيم شكرالله في القاهرة منشغلاً بعمله في الجامعة العربية .

وفي منتصف عام ١٩٦٤ كلف توفيق صائغ برئاسة تحرير مجلة جديدة اصدرتها المنظمة العالمية لحرية الثقافة هي مجلة «حوار» ، وما لبث جبرا ابراهيم جبرا ان انصرف اليها وضعفت علاقته (او قل نشره) بمجلة شعر ، وما لبثت ازمة مجلة شعر ان انفجرت .

اما على مستوى النشر الشعري فكان هؤلاء مقلين ، وكان هذا هو شانهم على مستوى الكتابات النظرية والنقدية . فلم يؤثر عنهم ، اصلاً ، اي ميل للتنظير ، وقليلة ، بل نادرة ، هي كتاباتهم النقدية ، بمن فيهم جبرا ابراهيم جبرا ، الذي لم يصدر له في ذلك الحين سوى كتابه «الحرية والطوفان» وهو مجموعة مقالات نشر اغلبها خارج مجلة شعر وقبل صدورها .[٢٥]

زيادة على ذلك لم يكن نمط هؤلاء الشعري يستهوي من الناشئين الا قليلين جداً ، بل لعله لم يستهو سوى «رياض نجيب الريس» الذي اصدر مجموعة يقتفي فيها اثر توفيق صائغ ، فكتب جبرا عنه مقالة بعنوان «زحزحة الباب العملاق» .[٢٦]

وهكذا خلا الجو في مجلة شعر لذوي الثقافة الفرنسية ، ونجحت قصيدة النثر بشكلها الفرنسي في ان تفرض وجودها عليها . فلم يكن ثمة عدد منها يخلو من شوقي ابو شقرا وانسي الحاج وعصام محفوظ ، وصار هؤلاء يتحدثون عن شعرهم وكانه شعر المستقبل ولا مستقبل لشعر غيره ، بعد ان كانوا يبحثون عن الاعتراف به شعراً ، وليس اكثر ، وكانت الصفحة الادبية في جريدة «النهار» تنتهج النهج نفسه ، فالثلاثة يعملون فيها ، وينشرون فيها ما يشاؤون ، ويحجبون عن النشر ما يشاؤون ، والنهار يومئذ جريدة متنفذة وواسعة الانتشار .

وقد سايرت هذا النهج كل من جريدة «الجريدة» وجريدة «الاوريان» الصادرة بالفرنسية اذ كانت هاتان الجريدتان تلاحقان شعراء المجلة ، وتجري معهم المقابلات ، وتساندان اتجاهاتهم ، مما روج لحملتهم الدعائية .

والسؤال الاخر الذي يواجهنا الان هو : ماذا عن الطرف

الاخر ، الطرف المناهض لاتجاهات المجلة من شعراء حركة الشعر الحر ونقادها ؟

لم يكن هذا الطرف موحداً كما هو الحال في تجمع مجلة شعر . كان منهم من ساير المجلة من دون ان يكون راضياً عن اتجاهاتها الفكرية والفنية كبدر شاكر السياب ،[٢٧] ومنهم من اكتفى بمقاطعتها كصلاح عبد الصبور وخليل حاوي ونزار قباني وبلند الحيدري وسعدي يوسف وفدوى طوقان ، ومنهم من ناهض اتجاهاتها وهاجمها كنازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي .

اما البياتي فقد اكتفى بانتقاد المجلة واتجاهاتها في اللقاءات الصحفية التي كانت تجرى معه ، وان هو اثنى على مستواها الفني .[٢٨] واما نازك الملائكة ، فبعد ان نشرت فيها بعض قصائدها ، ولبت الدعوة لحضور احدى ندواتها ، انتقدت اتجاهات المجلة في بعض ما كتبته نقداً صارماً ، وضمنته الى كتابها «قضايا الشعر المعاصر» ، ولكن موقفها اتسم بالضعف ، لانها انطلقت من موقع محافظ لم يرتح له كل الشعراء المجددين ، مما اتاح ليوسف الخال ان يهاجمها هجوماً عنيفاً حينما استعرض كتابها في مقال له نشرته المجلة .[٢٩]

وفي ماعدا ذلك لم تكن ثمة كتابات تتصدى للمسائل الفنية التي طرحتها المجلة تصدياً رصيناً . فقد كان اغلب ما يكتب ذا طابع سياسي ، يعنى بالشبهات التي تحيط بالمجلة اكثر مما يعنى بتلك المسائل . وكان الاولى بمجلة كمجلة «الاداب» اللبنانية ان تتصدى لها وتكلف النقاد والشعراء بمناقشتها ، الا انها لم تفعل ، ولم تكلف نفسها هذا العناء .

ويبدو ان المناخ السياسي العام السائد في المشرق العربي يومئذ ، جعل جميع المعنيين ادعى الى التواكل . فقد كانت الحقبة حقبة مدّ وطني وقومي لم يكن بوسع المجلة اختراقه ، وكانت تعيش من جرائه في عزلة ملموسة ، مما صرف الشعراء والنقاد الذين يخالفونها عن مناقشة المسائل التي كانت تطرحها .

غير ان «الاداب» احست ، بعد مرور اكثر من عام على اختفاء المجلة ، بضرورة القيام بمراجعة شاملة لحركة الشعر ، فاصدرت في اذار من عام ١٩٦٦ عدداً خاصاً بـ«الشعر العربي الحديث» . ولكن حين نراجع هذا العدد يتكشف لنا عن ضعف كبير . فقد انصرف الى مسائل هامشية : شعراء يكتبون عن تجاربهم ، ونقاد يكتبون عن شعراء ، في حين اخفق اخفاقاً كاملاً في بحث المسائل الجوهرية ، ومنها اطروحات مجلة شعر .

فهذا العدد ، وان تضمن دراسات مثل «التيار الثوري في الشعر العربي الحديث» و«الفكر والشعر العربي الحديث» و«الشعر المعاصر والتراث العربي» و«حول قصيدة النثر» و«حول ظاهرة الغموض في الشعر» ، الا انه مس المسائل الجوهرية مساً خفيفاً ، وكان بعضها لايرقى الى مستوى البحث الرصين ، ومن ذلك ، على سبيل المثال ، مقالة حسين مروة «ظاهرة جديدة وخطيرة» ومقالة رئيف خوري «بعض الاصالة العربية يا اصحاب الشعر الحديث» . والمقالتان الوحيدتان اللتان اشارتا الى اطروحات مجلة شعر هما : مقالة فاضل ثامر «حول ظاهرة الغموض في الشعر الجديد» ، ومقالة صبري حافظ «حول قصيدة النثر» .

اما في مقالة فاضل ثامر فكانت الاشارة عابرة وسريعة ، واما مقالة صبري حافظ فكانت مكرسة كلها لموضوع «قصيدة النثر» كما طرحت في مجلة شعر ، بشكليها الانكليزي والفرنسي . وعلى الرغم مما في هذه المقالة من الانفعال والعجلة ، نجحت في مناقشة بعض اطروحات المجلة وما يكمن وراءها من شبهات ولكنها كانت مقالة وحيدة ، وقد ركنها رئيس تحرير الاداب في نهايات العدد ، ولم تفلح الدعوة التي وجهها الكاتب ، في النهاية ، الى المثقفين لـ«خنق هذا الاتجاه وعدم السماح له بالتسرب - بكل ما فيه من سموم - الى القارىء العربي ..» في ان تجد صدى لها .

●●●

لكلّ ما تقدم انجلى الصراع عن النتائج التالية :

١ - لم يجد الشعر الحر (Free verse) مريدين له او مروّجين ، ولعله لم يستهو احداً من الشباب سوى «رياض نجيب الريس» الذي اصدر مجموعة يقتفي فيها اثر توفيق صائغ كما اشرنا .[٣٠]

٢ - وجدت قصيدة النثر (Poe´me en Prose) ارضاً خصبة لها في صفوف قطاع من الناشئين في لبنان ، هم اولئك الذين تعلموا اللغة الفرنسية ، ووجدوا في اطروحات مجلة شعر ما يبرر لهم الانقطاع النفسي عن التراث العربي ، والانصراف عن دراسته والبحث فيه ، ومايزهدهم في علم العروض ويشجعهم على اهماله اهمالاً كاملاً ، ونبذ الوزن والإستخفاف بقيمته ، واعتبار كل ذلك اموراً لاغنى فيها ولا اهمية لها .

٣ - اما في باقي اقطار الوطن العربي فلم تجد قصيدة النثر الا عدداً ضئيلاً من المريدين ، وظل تاثير الحركة التي بداها السياب ونازك الملائكة والبياتي طاغياً على كل ماعداه حتى الثمانينات ، حيث ظهر لها دعاة جدد . .

٤ - على ان هذا النجاح الذي حققته الثقافة الفرنسية ، ممثلة بتجمع شعر واطروحاته ، بقي جزئياً ، ولم ينقذ المجلة من ازماتها ، ولم يمنع بلوغ «قصيدة النثر» نفسها حافة الازمة . ففي الوقت الذي بدا فيه «تجمع شعر» في ذروة نجاحه ، كان يواجه أزمة فنية خانقة ادت الى اغلاق المجلة ، أزمة سماها يوسف الخال بـ«الجدار» او «جدار اللغة» ، واطلق عليها الاخرون تسميات اخرى . فما هي هذه الازمة ؟ وما هي حقيقتها ؟ هذا ما سنراه .

رابعاً : المسائل الشعرية

يحسن بنا ، قبل الحديث عن ازمة مجلة شعر ، ان نتعرف على المسائل الشعرية التي اثارتها ، وذلك لوجود صلة مباشرة بين هذه وتلك ، وهي صلة واضحة ومحسوسة ، لايمكن للباحث ان يخطئها او يتخطاها . فما هي هذه المسائل ؟

بخلاف ما يتوقع اي باحث ، كان العدد الاول من المجلة خالياً من اي بيان ، او مقدمة ، او دراسة نظرية ، تعبّر عن وجهات نظر المجلة تعبيراً واضحاً ، وتقدم تبريراً ما

لاصدارها . ولكن تصدّر العدد مقتطف من الشاعر والناقد الامريكي «ارشيبالد ماكليش» لم يذكر مصدره ، ولا مناسبته . وحين يدقق الباحث فيه ليرى المبرر الذي دفع المجلة الى تصدير عددها الاول به ، تلفت نظره آخر فقرة فيه ، وهي فقرة تتعلق بوظيفة الشعر سنأتي على ذكرها في ما بعد .

ويبدو للباحث ، في الوهلة الاولى ، انها ليست سوى «مجلة شعرية عامة» ، اي انها ليست مكرسة لاتجاه شعري محدد ، وليس لها من هدف سوى الشعر . فقد تضمنت اعدادها الاربعة الاولى قصائد حرة موزونة ، واخرى عمودية ، واخرى نثرية ، واخرى باللهجة اللبنانية ، هذا الى جانب مختارات مترجمة من الشعر الاجنبي ، ومقالات عن الشعر ، ونقود دواوين شعرية ، ومتابعات لشؤون الشعر وقضاياه .

ولكن سرعان ما سيكتشف الباحث ان المجلة بدأت عملها في ضوء خطوط عامة لنظرية لم تكتمل ، وانها اختارت طريق «التجريب» لانضاجها والوصول بها الى حد الاكتمال . وهذا ما تفصح عنه محاضرة يوسف الخال التي سبقت الاشارة اليها ، والتي كانت بعنوان «مستقبل الشعر العربي في لبنان»[٣١] .

فقد انتهت محاضرة يوسف الخال الى القول بأن «مستقبل الشعر في لبنان رهن بقيام شعر طليعي تجريبي يقوم على الاسس التالية :

اولاً : التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه - اي بعقله وقلبه معاً .

ثانياً : استخدام الصورة الحية - من وصفية او ذهنية - حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه ، والاستعارة ، والتجريد اللفظي ، والفذلكة البيانية ، فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ او في الحياة وما يتبعها من تداع نفسي يتحدث عن المنطق ويحطم القوالب التقليدية .

ثالثاً : ابدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب .

رابعاً : تطوير الايقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة ، فليس للاوزان التقليدية اية قداسة .

خامساً : الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام ، لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي .

سادساً : الانسان - في المه وفرحه ، خطيئته وتوبته ، حريته وعبوديته ، حقارته وعظمته ، حياته وموته - هو الموضوع الاول والاخير . كل تجربة لايتوسطها الانسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لايابه لها الشعر الخالد العظيم .

سابعاً : وعي التراث الروحي - العقلي العربي ، وفهمه على حقيقته ، واعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي دون ما خوف او مسايرة او تردد .

ثامناً : الغوص الى اعماق التراث الروحي - العقلي الاوربي وفهمه وكونه ، والتفاعل معه .

تاسعاً : الافادة من التجارب الشعرية التي حققها ادباء العالم . فعلى الشاعر اللبناني الحديث ان لايقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديماً بالنسبة للادب الاغريقي .

عاشراً : الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة ، فالشعب مورد حياة لاتنضب ، اما الطبيعة فحالة آنية زائلة» .

حين يتامل الباحث هذه الاسس العشرة قد لا يجد فيها شيئاً جديداً على ما قيل وكتب قبل صدور مجلة شعر ، ولكنه لابد له من ان يعترف بانها لم تجتمع في محاضرة او دراسة او مقالة كما اجتمعت في محاضرة يوسف الخال فانجلت عن رؤية عامة واضحة . غير ان الباحث سرعان ما يجد نفسه امام سؤال جديد هو : هل كانت هذه الرؤية مشتركة اقتنع بها وسار في ضوئها كل من انضوى تحت لواء تجمع شعر ؟

ان الجواب على هذا السؤال هو بالنفي . فاذا صح ان هذه الرؤية كانت مقبولة لديهم بدرجة وباخرى في البداية ، فان تنوع ثقافاتهم الخاصة ، وتطور تجاربهم الذاتية ، قد انتحيا بهم مناحي مختلفة ادت بهم حينما اصطدموا بـ«الجدار» الى الافتراق وغلق المجلة .

ولكن في وسعنا ، على الرغم من ذلك ، ان نتوصل الى بعض المسائل الاساسية التي اثارها التجمع في ضوء ماهو مشترك بين افراده . ويمكن تحديد هذه المسائل بما ياتي :

١ - ماهية الشعر .
٢ - رسالة الشعر (او دوره ، او وظيفته) .
٣ - التراث .
٤ - اللغة .
٥ - قصيدة النثر .

١ - ماهية الشعر :

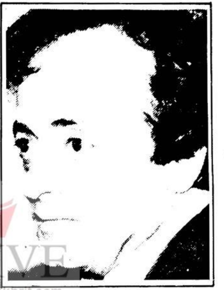
ليس هناك اختلاط في ماطرحته مجلة شعر من قيم وافكار بقدر الاختلاط في الكتابة عن «ماهية الشعر» . وسبب هذا الاختلاط هو تعدد الذين كتبوا عن الشعر وماهيته في المجلة ، وتعدد أرائهم وأمزجتهم .

وقد كان هذا الاختلاط يبدو على أشده في الأعداد الأولى ، إذ أسهم في الكتابة عن هذه المسألة كتاب مختلفون من خارج «التجمع» مثل : رنيه حبشي في مقالتيه «الشعر ومعركة الوجود» في (العدد الاول) و«نظرات في الشعر» في (العدد الرابع) . والدكتور ماجد فخري في مقالته «مادة الشعر» في (العدد الثالث) . ونديم نعيمة في مقالته «الفكرة والشعر والحياة» في (العدد السادس) . وخيري الضامن في مقالته «افتعال الموضوع في الشعر» في (العدد السادس) .

اما أفراد التجمع فلم يسهموا إلابشذرات عابرة كانت ترد في هيئة افتتاحيات ، او سطور في مقالات نقدية ، او جمل في تعليقات . ويبدو من العبث ان نتقصى الآن رأي التجمع في تلك الشذرات، وكان في وسعنا القول انها لم تكن تفصح عن مفاهيم شاملة محددة وواضحة ، وكان جوهر مافيها هو التأكيد على «ان الشعر تجربة شخصية كيانية فريدة» وانه «مثول في حضرة الحقيقة عن طريق الحدس والرؤيا» .

ولقد استمر هذا الاختلاط حتى مجيء محمد الماغوط ، ونجاح أمسيته التي انطلق منها بالون «قصيدة النثر» . ولكن كان علينا ان ننتظر حتى العدد الحادي عشر من المجلة لتظهر أول أسهامة نظرية جدية من جانب التجمع بعد محاضرة يوسف الخال عن «مستقبل الشعر في لبنان» ،

ونعني بذلك مقالة ادونيس «محاولة في تعريف الشعر الحديث» التي رأى الكاتب فيها رأي الشاعر الفرنسي «رنيه شار» وحسب ان القصيدة هي «الكشف عن عالم يظل ابداً في حاجة الى الكشف» وانها «السفر الدائم الى ميتا فيزياء الكيان الانساني»[٣٢] .


ادونيس

تبعت هذه المقالة أخرى لادونيس نفسه نشرت في العدد الرابع عشر من المجلة وهي بعنوان «في قصيدة النثر» ، ثم مقالة ثالثة عن «الشعر العربي ومشكلة التجديد» نشرت في العدد الحادي والعشرين ، وهي محاضرته التي القاها في مؤتمر الادب العربي المعاصر الذي انعقد في روما ، ولكن ادونيس لم يقدم في مقالتيه هاتين شيئاً جديداً عن ماهية الشعر يضاف الى ماقاله في مقالته الاولى ، اللهم الا اذا اعتبرنا تكرار الافكار بالفاظ أخرى شيئاً جديداً كقوله ان «الشعر كائن متحرك مفاجىء» وانه «البحث الذي يظل بحثاً» .

أما أنسي الحاج فلم يقدم شيئاً جديداً أهم مما قدمه في المقالة التي تصدرت مجموعة «لن» . وهو قد كرس هذه المقالة لشرح «قصيدة النثر» وتبريرها كما فعل ادونيس في مقالته التي تقدم ذكرها ، ولم يرد في مقالة الحاج هذه الانزر قليل عابر جداً عن ماهية الشعر كقوله ان «الشاعر الحر هو النبي والعراف والاله» .

وأما يوسف الخال فقد ظلت محاضرته عن «مستقبل الشعر في لبنان» مستودع افكاره الاساسية . واذا كان هو نفسه كاتب مقدمة العدد الرابع من المجلة ، ماترجمه ، فهذا يعني انه هو صاحب مقولة «ان الشعر تجربة شخصية كيانية فريدة» . وقد يجد . الباحث تفصيلات جديدة في حديثه لمناسبة الذكرى الثالثة عشرة لوفاة الياس ابو شبكة الا انها تفصيلات لاتغني مفهومه وانما توضحه[٣٣] .

وليس لفؤاد رفقة الاماجاء في لقاء صحفي اجرته معه جريدة «البناء» ، ونشرت مجلة شعر مقتطفات منه . وقد كانت تلك المقتطفات تبريراً لحركة الشعر الحديث ، ولكن جاء فيها «ان القصيدة الحديثة تعبير عن فكرة غيبية كبرى ، عن حقيقة انسانية شاملة من خلال الجزئيات»[٣٤]

ولم يقدم عصام محفوظ سوى مقالة واحدة تقترب من الموضوع ، ولكن غلب عليها الانشاء وضاعت فيها الافكار . وقد نشرت هذه المقالة في العدد الاخير من المجلة بعنوان «خطرات حول التجربة الشعرية» ويبدو ان شوقي ابو شقرا كان ادنى مقدرة من ان يعنى بالافكار والتنظيرات ، او هذا ، في الاقل ، مادلت عليه كتاباته القليلة وحواراته التي كانت المجلة لاتجتزىء منه الا مقتطفات قليلة بادية الاضطراب والتفكك .

في ضوء هذه المقالات والاشارات بدات تتضح «ماهية الشعر» كما يراها تجمع شعر ، وبدات الخيوط تلتقي عند مفاهيم متشابهة «او متقاربة ، تؤكد كلها على «الفيض» و«الحدس» و«البحث» و«الخلق» و«الرؤيا» و«النبوءة» والكشف» وما الى ذلك من صياغات مثالية ، رومانسية وصوفية وسريالية ، ترجع في بعض اصولها الى ارسطو ،، وبعض الشعراء الرومانسيين الأوائل ، او الى ماطرأ عليها من صياغات جديدة تجد بعضها عند برغسون ، وبعضها الآخر عند رامبوو الشعراء السرياليين الفرنسيين ، وفي مقدمتهم اندريه بريتون .

ولكن لابد من الاشارة الى ان كتابات ادونيس كانت الاعمق والأشمل في هذا المجال ، وانه وحده الذي طور في مابعد مفهوماً شاملاً لـ «ماهية الشعر» .

ونزيد على ذلك اشارة أخرى هي ان جميع التنظيرات ، بما فيها تنظيرات ادونيس مكتوب بلغة انشائية ، شعرية ، اكثر منها لغة نظرية ، وقد نستثني من ذلك كتابات يوسف الخال .

٢ ـ رسالة الشعر

هل للشعر رسالة ، او مهمة ، او وظيفة ، اودور في الحياة ؟ وكيف ينظر تجمع شعر الى هذه المسألة ؟

حين يعود المرء الى النقاط العشر التي اراد يوسف الخال للشعر في لبنان ان يقوم عليها ، سيبدو له أنه لايجرد الشعر من «رسالة ما» ينطوي عليها . ففي النقطة الاولى منها يرى الخال ان الشعر يجب ان يكون «تعبيراً عن التجربة الحياتية» . وفي النقطة السادسة يرى ان «الانسان هو موضوعه الاول والأخير . وفي النقطة العاشرة يدعو الى ان «يمتزج الشعر بروح الشعب» .. وهل يدعو شاعر الى كل ذلك من دون ان يؤمن بأن للشعر رسالة ؟ او انه ينطوي على رسالة ؟ وكيف ؟

حاول المحرر الادبي لمجلة «الهدف» اللبنانية ان يعرف جواب هذه الاسئلة من يوسف الخال نفسه . فبماذا اجاب؟

يقول الخال «ليس لي اية رسالة. ومجلة الشعر. وما حولها. ليس لها ايضا اية رسالة. كل مافي الامر اننا نفسر انفسنا... «واذا كان مانعبّر به عن انفسنا. يحمل اية رسالة في نظر الاخرين. او يعني اي شيء لهم. فهذا من شانهم لامن شاننا»... «نتحدث هنا عن الفن الشعري وفي الفن لايتحدثون عن الرسالات. ليس للفن اية رسالة الا ذاته من حيث هو فن. اي ان القصيدة كعمل فني لاتتطلع الى ابعد من ذاتها. ورسالتها الوحيدة. اذا صح تسميتها رسالة. هي «توسيع معرفتنا بانفسنا وبالعالم. ولغيرنا. من غير الشعراء والفنانين. ان يعنوا بتحديد الرسالات. كنت تقصد رسالة اجتماعية. او سياسية. او اخلاقية. او...». «اما ماقلته انا عن العمل الفني فيذهب الى ابعد من ذلك. يذهب الى اعتبار العمل الفني اعادة خلق للعالم. عن طريق تجربة الفنان الشخصية. وبكلمة اخرى. ولزيادة الايضاح. اقول ان القصيدة مثلا. كعمل فني. لاتشرح العالم. او تفسره. او تنقله. او تكتشفه. وانما تعيد خلقه من جديد. على محك تجربة الشاعر. وبواسطة الشاعر. وبواسطة حدسه ومخيلته»[٣٥].

يلاحظ مما تقدم ان الخَال يعتبر الشعر «تفسيرا للنفس» و «تعبيرا» عنها، وهذه «غاية» في حد ذاتها.

ويضيف الخال: ان رسالة الشعر الوحيدة هي «توسيع معرفتنا بانفسنا وبالعالم» وهذه غاية اخرى.

ويضيف ايضا: ان القصيدة هي «اعادة خلق للعالم» وهذه غاية ثالثة.

وما دامت للشعر (او للشاعر) مثل هذه «الغايات» فهو لابد ان ينطوي على رسالة. وسواء اقصد الشاعر ايصال هذه الرسالة ام لم يقصد، فانها لابد ان تصدر عن وعيه الخاص، ولابد ان تكون محمّلة برؤاه وافكاره ومفاهيمه السياسية والايديولوجية، سواء اظهرت هذه الرؤى والافكار والمفاهيم بصورة مباشرة فجة، ام توارث في تضاعيف قصيدته ومعطياتها النهائية. فما من قصيدة الا وتنطوي على مجموعة من المواقف الفنية والفكرية. فموقف من الشعر، وموقف من التجديد، وموقف من (اللغة) وموقف من التراث، وموقف من الحياة وموقف من المجتمع.. ومواقف كثيرة يصعب حصرها. وكل موقف هو رسالة في حد ذاته.

لذلك فان قول الخال بانه لارسالة له، ولا لمجلته، وما حولها، هو ضرب من المغالطة. وتزداد هذه المغالطة وضوحا حين نصطدم في اشعارهم وكتاباتهم بالفاظ مثل «الرفض» و «الهدم» و «التدمير» و «الثبات» و «التحول» و «التغيير».. وما الى ذلك. فماذا يرفض شعراء تجمع شعر، واي شيء هذا الذين يريدون هدمه وتدميره وتغييره؟ وكيف يريدون للشعر ان يفعل كل هذا ولا تكون له رسالة؟!

ولن نسأل: لماذا الشعر اذن؟ بل سنسأل: لماذا المجلة؟ ثم لماذا دار النشر؟ ولماذا نشر المؤلفات الامريكية؟ ولماذا الاهتمام بنوع خاص من هذه المؤلفات؟ لماذا يكون كل ذلك، وكيف يكون، ان لم تكن ثمة غاية ورسالة؟

ان القول بان لا رسالة للشعر، ولا للمجلة، ولا لما حولها، ليس مغالطة فحسب، بل هو مثير للتساؤل، ان لم نقل انه مثير للشبهة، لاسيما اذا اقترن بغارات مستمرة على «الالتزام» و «الشعر الملتزم» و «الشعراء الملتزمين». فاذا كان مقبولا ان يحاكم «الشعر الملتزم» محاكمة فنية. فما الذي يدعو تجمع شعر الى الطعن في مبدأ الالتزام، والتعريض بالشعراء الملتزمين؟

مامن ديوان لشاعر ملتزم الا وهاجمه كتاب المجلة، وتسقطوا عثراته، وربطوا بين شعر الشاعر والتزامه. بل هم هاجموا كل شعر ذي قضية غير «قضيتهم»، حتى وان لم يكن الشاعر ينتمي الى حزب سياسي. بل لعل من الغريب ان يهاجموا شعراء ذوي قضية وليس لهم التزام مع اي حزب سياسي في حينه، اعني شعراء مثل: صلاح عبدالصبور، ونازك الملائكة، ونزار قباني، وعبدالوهاب البياتي، وفوزي العنتيل، وغيرهم.

اننا لانلقي القول، هنا، على عواهنه، بل نحتكم الى مقالات يوسف الخال، وانسي الحاج، وعصام محفوظ، واسعد رزوق، ومنير بشور، التي نشرتها المجلة في اعدادها المختلفة، ونحيل الى كتاباتهم، وحواراتهم الصحفية، ومقالاتهم الافتتاحية.

والغريب ان هؤلاء كانوا يفرقون بين قضية وقضية، وموقف وموقف، والتزام والتزام. فهم يستنكرون ان ينطلق سليمان العيسى من فكرة العروبة (العدد ٣) ولكنهم لايعترضون على محمد الفيتوري وهو ينطلق من فكرة الزنوجة (العدد ٣). تلك قضية مفتعلة وجزئية، اما هذه فقضية انسانية شاملة!

ومما يدعو للتساؤل ان يهاجم تجمع شعر «الالتزام» و «الملتزمين» في حين ان شعراءه وكتابه من الملتزمين؟ الم يكن فيهم «القومي السوري» و «القومي اللبناني» ومن يجنح الى هذا او ذاك؟ فكيف جمعوا الصيف والشتاء على سطح واحد؟ ولماذا؟

مختصر القول ان تجمع شعر كان يدّعي خلاف مايمارس. كان يرفض «السياسة» و «الايديولوجيا» وهو مسيس ومؤدلج الى عنقه. بل كان هذا التجمع يعمل عمل حزب سياسي كامل: مجلة، وندوة اسبوعية، ودار نشر تصدر كتبا ذات لون خاص، وجوائز تمنحها المجلة، وامتداد الى الصحف اليومية، ومبشرون، ومراسلون، واتصالات عربية، واخرى عالمية، ومجلة اخرى (ادب)، وتهريب اعداد ممنوعة.. الخ.. بل كان التجمع يطمح الى عقد مؤتمرات سنوية، وانشاء رابطة، واعانة النابهين على الدراسة او الاقامة مدة في الخارج.. فماذا بقي من اساليب العمل الحزبي؟![٣٦].

يقول يوسف الخال، والحديث عن خميس مجلة شعر، بعد ستة اشهر من صدورها:

«هذا الخميس ندوة لاتتوخى ان تكون هيئة منظمة تنظيما مسبقا، بل جماعة تنمو نموا عضويا، يتخذ شكله التنظيمي الخارجي مع الزمن وفق حيوية افرادها واستعدادهم الفكري والروحي»[٣٧].

ترى هل تبدأ الاحزاب والحركات السياسية عملها بطريقة اخرى؟

ويضيف الخال الى ذلك قوله:

ان هذه الندوة «ستظل قائمة مهما كان عدد حضورها، كما ستظل مفتوحة لجميع الشعراء ومحبي الشعر في هذا البلد»[٣٨].

ولكننا سنجد الندوة وقد تحولت بعد حين الى ندوة مغلقة، فانتقلت من صالة فندق «بلازا» الى احدى قاعات نادي خريجي الجامعة الامريكية في بيروت، ثم الى بيت يوسف الخال، وعدل التجمع صيغة اجتماعاته، فلم يسمح بحضورها الا للأعضاء ومدعويهم، ولم تفتح الا لمدعوين معينين يدعوهم، التجمع من لبنان ومن اقطار عربية اخرى[٣٩].

وهكذا يظهر في النهاية ان المجلة كانت تدعو الاخرين فقط الى شعر بلا رسالة، والى التنصل من التزاماتهم، ومن القضايا التي يؤمنون بها، ولكنها كانت تغض النظر اذا كان للشعر رسالة اخرى، وتقبل التزاما من نمط آخر، وايمانا بقضايا اخرى.

٣ ـ التراث :

يبدو للوهلة الاولى ان «التراث» ليس هما من هموم مجلة «شعر» ذلك ان الباحث لايستطيع ان يعثر الا على اقوال متطايرة ترد في المقابلات والتعليقات والنقود والمقالات المكرسة لموضوعات اخرى غير «التراث».

ويلاحظ الباحث ان كل ماقاله شعراء تجمع شعر حول «التراث» هو في جوهره ردّ على تهمة هم متهمون بها، تهمة انهم معادون لتراث الامة العربية، او انهم، في الاقل، متغربون مقطوعو الجذور عن هذا التراث.

والحق ان الذين يوجهون اليهم هذه التهمة فئتان: فئة محافظة تنتقص من كل جديد، وتناهضه، ولا تملك من حجة عليه سوى توجيه الاتهامات العشوائية، وفئة تقدمية تؤمن بالتجديد، والتحرر من قيود الماضي، ولكن ليس بالانقطاع الشامل والتام عنه، والنظر اليه نظرة نهلستية، بل بفهمه، واستيعابه، وتخطيه، واضافة ابداعات جديدة اليه.

غير ان شعراء تجمع شعر عمدوا، دائما، الى عدم التمييز بين الفئتين، وهدفهم من ذلك ردّ التهمة بمثلها، واظهار متهميهم من الفئتين بانهم «رجعيون» وانهم وحدهم التقدميون والطليعيون[٤٠].

ان اتهام تجمع شعر بمعاداة تراث الامة العربية، او الانقطاع عنه، ليس اعتباطيا ولا تعسفيا، بل هو ناجم عن نظر عميق في اشعارهم وتفحص دقيق لاقوالهم.

وفي رأينا ان موقفا كهذا ليس الا نتيجة للمعتقدات السياسية والايديولوجية التي يؤمن بها شعراء تجمع شعر، فهم، كما سبق ان بينّا، لايؤمنون بالانتماء الى الامة العربية، فكيف يؤمنون بالانتماء الى تراثها؟!

على انهم، في افضل احوالهم، يعتبرون التراث العربي جزءا من واقع لغوي ليس لهم خيار فيه، ولكنهم كلما ذكروا هذا التراث حكموا بتخلفه، سواء اكان ذلك تصريحا ام تلميحا، وكلما رمزوا الى التخلف والنكوص اشاروا الى الصحراء والرمل والبدوي وخيمته وناقته، وكلما رمزوا الى التقدم اشاروا الى البحر والبحار وسفينته وقلوعها. والباحث يجد هذا في شعرهم كما يجده في نثرهم[٤١].

اما التراث الذي يؤمن به شعراء تجمع شعر فهو تراث المراحل الوثنية والمسيحية التي مرت على المشرق العربي، بل «الهلال الخصيب» على وجه التحديد، وهم يفصلون هذا التراث عن التراث العربي فصلا تعسفيا مقصودا فكانه ليس منه، وهذا، هو الاخر، واضح في اشعارهم كما هو واضح في كتاباتهم النثرية[٤٢].

وقد يبدو، لغير المدقق، ان هذا الحكم ينطوي على تعميم متعسف يشمل جميع شعراء التجمع ولا يستثني منه احدا، ولكننا لو امعنا النظر في كتاباتهم وتصريحاتهم، لما لمسنا الا فوارق جزئية، وهي فوارق لاتنم عن تباين بقدر ماتنم عن تقارب شديد محسوس. وتوخيا للدقة حاولنا تلمس هذه الفوارق فوجدنا ان مفاهيمهم حول «التراث» يمكن ان تصنف، بوجه عام، الى ثلاثة[٤٣]:

١ ـ الايمان بان «التراث» هو «التراث اللبناني» انطلاقا من الايمان بان لبنان يشكل «كيانا تاريخيا متميزا بحضارة ترتقي باصولها الى زمن الفينيقيين» وان امتداد لبنان الطبيعي هو البحر الابيض المتوسط هو الغرب وتراثه، وليس الشرق والصحراء. والذين يؤمنون بهذا هم «القوميون اللبنانيون» ومنهم انسي الحاج، وشوقي ابو شقرا، وعصام محفوظ.

٢ ـ الايمان بان «التراث» هو «التراث الانساني» كله، وليس تراث امة من الامم في ذاتها، ولكن هذا المفهوم سرعان مايضيق حتى يصبح المقصود بالتراث الانساني هو «التراث الاوربي» او «التراث الغربي» بوجه عام[٤٤].

وعلى الرغم مما يبدو على هذا المفهوم من «انسانية» او «شمولية»، فانه ينطلق، اصلا، من نزعة ضيقة تعتمد الوثنية والمسيحية تراثا لها، وتهمل ماعداهما، بل هي نزعة تقوم اساسا على توثين المسيحية، او التوحيد بينها وبين الوثنية. وابرز من يؤمن بهذا المفهوم يوسف الخال. وقد حاول ادونيس الدفاع عن هذه النزعة وتبريرها في مقدمة المختارات التي اعدها من شعر يوسف الخال فما افلح[٤٥].

٣ ـ ان «التراث» هو «تراث سوريا الكبرى» او «الهلال الخصيب»، وقد يتسع هذا المفهوم فيأخذ بعدا متوسطيا، ويمتد هذا البعد الى اوربا والغرب كله. والذين يؤمنون بهذا هم القوميون السوريون من تجمع شعر، وفي مقدمتهم ادونيس، فهو يقول:

«المتوسط، ابتداء من قرطاجة، مرورا بالاسكندرية وبيروت، وانتهاء بانطاكية، بعد ان يكون قد اشتمل على سومر وبابل، هذا هو الاطار الحقيقي الذي تثرى فيه مصادرنا الثقافية... ومن هذه الاصول العريقة تنبع «التراثات»[٤٦].

وهكذا نجد ان اصحاب هذه المفاهيم لايؤمنون بان هناك امة عربية، وان لهذه الامة تراثا ضخما صهر في بوتقته كل معطيات الحضارات القديمة التي نشأت في الوطن العربي. وان اسم هذا التراث هو «التراث العربي». ماكتب منه وما لم يكتب. بل هم يجزئون هذا التراث الى «تراثات» مستقلة عن بعضها، ينتقون منها ماينسجم ومعتقداتهم السياسية والايديولوجية، ويستبعدون منها مايتعارض وهذه المعتقدات. فالتراث العربي، كما يرون، هو تراث «قوم» و «جنس»، وهو التراث المكتوب باللغة العربية والمعلب في كتب ومخطوطات. اما التراث الحي الذي تنطوي عليه النفوس، وتحمله اللغة من جيل الى جيل فيتجاهلونه.

غير ان هؤلاء سرعان مايقعون في هوة تناقض فادح. تناقض بين المفهوم الذي يؤمنون به والواقع الذي يرفضونه. فهم ليسوا شعراء الا باللغة العربية. وليست هذه اللغة الا لغة الامة التي يرفضون الانتماء اليها والى تراثها. وكثيرا مايقودهم هذا التناقض الى اقوال وتصرفات متناقضة. فالباحث قد يجد فيهم من يتحدث، في حالة او اخرى، عن «الشعر العربي» او «التراث العربي» ولكنه، في كل الاحوال، حديث اضطرار. فهو اما تهرّب من شبهة، او مجاملة لسائل يسأل، او رضوخ لواقع لغوي. بل هم اذا اضطروا الى الحديث عن التراث العربي فانهم يتحدثون بلهجة كارد، او رافض، همه النيل من التراث، والكشف عن مثالبه، واصطناع مثالب له ليست فيه[٤].

ونتيجة لذلك، ولغيره، تغربوا في افكارهم وارائهم ومواقفهم، وخوضوا في مستنقع الشبهات، وانتهى بهم الامر الى المواقف التالية:

١ ـ ارتطم يوسف الخال بـ «جدار اللغة» فاراد الهرب الى «اللغة المحكية» اللبنانية، فكتب بها «كليلة ودمنة» ولكنه لم يجرؤ على ان يكتب بها شعره!

٢ ـ قسم ادونيس التراث العربي الى «ثابت» و «متحول» ونسب «الثبات» و «الاتباع» الى كل من كان عربي الارومة، ونسب «التحول» و «الابداع» الى كل من هو من اصول غير عربية، او من اقلية دينية، او طائفية. وهذه هي النتيجة التي يخرج بها المرء من قراءة كتابه «الثابت والمتحول» باجزائه الثلاثة. ورغم انه لم يتخل عن «اللغة العربية» ولم يستطع العيش خارج «التراث العربي»، ولكنه اختار منه مايلائم معتقداته، وما ينسجم ونظريته عن «الثابت والمتحول»، فانتهى الى رؤى باطنية محددة.

٣ ـ تغرب انسي الحاج وشوقي ابو شقرا وعصام محفوظ والقاء انفسهم في جب سريالي مصطنع، ورؤى مسيحية ضيقة.

ولكن لابد من القول ان هذه المفاهيم والمواقف قد اشاعت في اوساط معينة، لاسيما تلك التي تلتقي معهم في اتجاهاتها الفكرية والسياسية او تقترب منها، جوا معاديا للتراث ومستخفا به، ومجترئا عليه. وقد امتد ذلك الى اوساط من الشبيبة الناشئة، لاسيما الشبيبة في لبنان، فوجدت هذه الاوساط انها في غير ماحاجة الى البحث والتقصي في بطون الدواوين والكتب والمعاجم، وتفشى فيها هجاء «الكتب الصفراء» والسخرية منها، في حين اتجه بعضها الى كتب السحر والتصوف. وظهر بينها من يستمرىء الاغلاط اللغوية، ومن يعتبر الاستثناء قاعدة وركة الاسلوب تجديدا، ومن يفضل تقليد الترجمات الشعرية الهزيلة على تقليد عيون الشعر العربي، ومن يجد في تعلم علم العروض ومعرفة الاوزان لزوم مالايلزم، ومن يعتبر كل ذلك موقفا «تقدميا» في الادب والحياة. اليس هذا مايردده انسي الحاج في كتاباته؟[٤٧]

٤ ـ اللغة :

حين صدر العدد الاول من مجلة شعر فوجىء القراء، ومنهم الشعراء، بامر لم يعتادوه في المجلات الادبية، فوجئوا بقصيدة باللهجة العامية اللبنانية لميشيل طراد، عنوانها «كزبي» اي «كذبة». وعلى الرغم من ان نشر هذه القصيدة بدا سابقة غير مستحبة في تاريخ المجلات الادبية والشعرية، لم يتوقف القراء عند هذه السابقة، ولم يلتفتوا الى هدفها.

بل لعل القراء لم يتوقفوا عند فقرة مهمة وردت في باب «اخبار وقضايا» من العدد نفسه. فقد افترضت هذه الفقرة ان هناك «جدلا» يدور حول قضية اللغة، وان هذا الجدل هو جانب من جدل اشمل حول قضايا الشعر.

تقول الفقرة «وتدخل في هذا الجدل قضية اللغة. الى اي حد يمكن الشاعر ان يختط نهجا لايسف الى العامية ولا يعاني صعوبة الفصحى وقساوتها وبعدها عن الحياة. وقد توقع المخلصون بفارغ الصبر من مؤتمرات المجامع اللغوية العربية الذي انعقد في دمشق في شعر ايلول الماضي (١٩٥٦) ان يعمد في مقرراته الى تقديم مشروع علمي لتيسير قواعد اللغة او الاعتراف بما يسرته الحياة منها. ولكن شيئا من هذا لم يحدث، ولن نحسبه ممكن الحدوث مادامت امثال هذه المؤتمرات تنتهي الى النتيجة التقليدية المعروفة: التشديد الخطابي على ضرورة تيسير اللغة العربية خوفا من ان يصبح لغة الخاصة دون العامة. ولعل انفراج هذه الازمة لن يتم بوضع الحلول النظرية، بل بالتجربة العملية. ولنا في تاريخ تطور اللغات الحية اسطع دليل وافحم حجة»[٩].

وقد يبدو ان هدف هذه الفقرة لايتجاوز حدود ماراده يوسف الخال في النقطة الثالثة من النقاط العشر التي جاءت في محاضراته عن «مستقبل الشعر العربي في لبنان» وهو «ابدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب». ولكن واقع الامر يقول غير ذلك. فما يقوله الخال هنا يسعى اليه كل شاعر مؤمن بقضية التجديد، ولكن ماجاء في الفقرة السابقة كان محض تمهيد للتصريح بالهدف الذي كانت تسعى اليه

المجلة. ويوسف الخال نفسه، بشان اللغة. فالحديث عن (صعوبة الفصحى وقساوتها وبعدها عن الحياة) والحملة على مؤتمر المجامع اللغوية العربية، والتظاهر بانتظار المعجزة منها لايستهدف. في رأينا. سوى وضع مسألة اللغة في طريق مسدودة تفضي الى منفذ واحد. ولم يكن نشر قصيدة ميشيل طراد سوى بالون اطلق لاختبار ردود الافعال بشان هذه المسألة. حتى اذا جاءت الردود. بعد اطلاق بالونات اخرى. ضعيفة. اشير الى «المنفذ الوحيد» الذي اطلق عليه اسم «اللغة المحكيّة».

فقبل الاشارة الى هذا المنفذ توالت في المجلة تزكيات للشعر العامي (العدد الثاني ص ٩٤ و ٩٥) وللبساطة والاداء النثري (العدد الثالث ص ١١٧) حتى اذا صدر العدد الرابع من المجلة فوجيء القارىء ببالون اختبار آخر. ولكنه اكثر جراءة وهو مقالة بالعامية اللبنانية كتبها يوسف الخال نفسه، في نقد «ديوان» «دولاب» لميشيل طراد. (ص ١٠٩ - ١١١).

ولكن سرعان ماجوبهت المجلة بحملة عنيفة من قبل اوساط عديدة. محافظة وغير محافظة. عروبية وغير عروبية. حتى ان مقدمة العدد الرابع اشارت الى جانب منها. وعند ذاك اخذت تتحفظ في الكشف عن هدفها. وتلجا الى سلوك الطرق غير المباشرة لترويج دعوتها. بل كانت في بعض الاحيان تنافق وتداهن وتصف اللغة العربية باوصاف لانظنها تؤمن بها.

فها هو يوسف الخال. حامل لواء الدعوة الى العامية. يتحدث عن «عبقرية اللغة العربية وتراثها الشعري». ولكن من يدري لعله لم يرد ان يكون في موقف المتهم امام عبدالله غانم ورفيق المعلوف (وهما من كتّاب الشعر التقليدي) في التحقيق الذي اعده «فؤاد مطر» ونشرته جريدة «النهار» حول الجديد والقديم في الشعر.[٥٠]

غير ان دعوة يوسف الخال الى اللغة المحكيّة «العامية» سرعان ما استمدت نسغاً جديدا من دعوة موازية لها، او لعلها مكملة. بلغت ذروتها بين عامي ١٩٥٩ و ١٩٦١، ونعني الدعوة التي روج لها الشاعر سعيد عقل، وصعدها عام ١٩٦١ باصدار كتاب «يارا» الذي استخدم فيه العامية اللبنانية مكتوبة باحرف لاتينية، وظل يصعدها، ويصر عليها. على الرغم من فشلها.

فبعد كل التحفظات التي ابداها يوسف الخال والمناورات التي لجا اليها انفجر دفعة واحدة في مؤتمر الادب العربي المعاصر الذي عقد في روما في تشرين الاول من العام المذكور (١٩٦١). وافصح عن الهدف الذي يسعى اليه بكل وضوح: الكتابة «بلغة الشعب، بلغة الحياة».. اي الكتابة بما اعتاد ان يسميه «اللغة المحكيّة» واستخدام الحرف اللاتيني في الكتابة، وهي دعوة تطابقت تماما مع دعوة سعيد عقل وتواقتت معها على نحو يثير التساؤل.[٥١]

غير ان انفجار الخال كان اشبه بانفجار البالونات، ضاع هباء، ولم يجد في المؤتمر واحدا من الحضور يؤيده. حتى ادونيس الذي وصف اللغة العربية، في تقريره الى المؤتمر، بانها «لغة قواعد مجردة قبل ان تكون انبثاقا من الحياة او تطابقا مع الواقع» واعتبرها «لغة ثانية الى جانب اللغة اليومية الجارية» كان على درجة من الذكاء بحيث لم يؤيد الخال، ولم يعقب عليه اي تعقيب. بل لقد وجد الخال من المستشرقين (فرانسيسكو غابريلي) من يناقش افكاره ويفحمه، قبل ان يفحمه ابراهيم مدكور. وهكذا فشلت دعوة الخال في المؤتمر، مثلما فشل هو نفسه في ان يلعب في اللغة العربية دور «چوسر» و «دانتي» في اللغتين الانكليزية والايطالية.[٥٢]

ويبدو الان من النتائج التي انتهى اليها تجمع شعر: خروج ادونيس، والارتطام بـ «جدار اللغة»، واحتجاب المجلة، ان الخال قرر بعد العودة من مؤتمر روما، ان يواصل الدعوة التي اعلنها في المؤتمر بالصراحة نفسها، وان الخلاف قد استعر بين افراد التجمع، او بعضهم، نتيجة لذلك.

والحق اننا لانملك الا معلومات قليلة جدا عن هذه الخلافات. فقد حرص افراد التجمع على التكتم عليها، كما لو انهم تعاهدوا على ذلك. فكانوا اذا تحدثوا عنها اكتفوا بتلميحات لايفهم مغزاها الا من كان منهم، او كان مطلّعاً على شؤونهم الداخلية. بل هم حرصوا، عدا يوسف الخال على عدم الادلاء بآراء واضحة وصريحة حول مسألة اللغة.

ولكن من الواضح جدا ان ادونيس رفض مبدأ الكتابة باللهجة العامية رفضا مطلقا، واضطر امام اصرار يوسف الخال، على مانفترض، الى الانسحاب من التجمع ومقاطعة مجلته[٥٣]. ثم السعي لاصدار مجلة اخرى (مواقف) وتأسيس تجمع اخر باسم المجلة، وهو مالم ينجح فيه الا نجاحا مؤقتا انتهى نهاية بائسة.

ولكن موقف ادونيس من اللغة اتضح بعد خروجه من التجمع، فهو لم يكتب الا باللغة العربية، وكتب بعد ذلك بحوالي سنتين يقول:

«اما اللغة العربية فلغة انبثاق واشراق، لغة بصيرة وومض وايحاء. اشير الى هذه الخصائص في اللغة العربية. كما نستشفها من دراسات ابن جني، اللغوي الكبير، لأشير الى ان لغتنا العربية، شعرية في الدرجة الاولى، اي شخصية الى حد كبير: تفلت من المصطلحات والتحديدات المنطقية وتنبجس وتتفجر في حركة الاعماق. وفي الشعر، في الابداع الشعري، يصل غنى هذه اللغة الى اوجها، وتصبح غابة شاسعة كثيفة من الايقاع والايحاء والتوهج لاحد لابعادها الشفافة.. الخ».[٥٤]

هذا بعض ماقاله ادونيس في شعرية اللغة العربية، وكاننا به يرد على انداده في تجمع شعر ويتهمهم بالعقم وضعف الموهبة. غير انه لم يعترف باختلافه معهم، او مع

الخال، حول مسألة اللغة، ولم يتحدث عن هذا الاختلاف حديثا صريحا، الا بعد مايقرب من ربع قرن. اعترف به والخال مريض موشك على الموت، فقال:

«واختلفنا، على سبيل المثال، في مسألة اللغة. من جهتي لم اكن استطيع، فيما ارى انهيار العالم حولي وانهيار اللغة التي تعبّر عنه، الا ان اكتب وكأنني اسكن في نبض اللغة العربية، وقد رد لجسدها بهاؤه الاصلي. هكذا كنت ارى ان الكتابة باللغة الدارجة احدى علامات ذلك الانهيار. ومن هنا كان حرصي الكامل على ان اكتب باللغة نفسها التي اسست لثقافتنا. وقد جهدت ان يجيء كلامي مساويا، بقدر ما اتمكن، للكلام الاول في اعلى ذرواته. اردت ان أؤسس لعالم آخر باللغة نفسها التي اسست للعالم الذي اسائله واتجاوزه»[٥٥].

وبغض النظر عما في هذا الكلام من ادعاءات نبوية متعالية على اللغة والتأريخ والمجتمع والشعر والشعراء، فان ادونيس وجد موهبته الكبيرة في اللغة العربية، وليس خارجها، وادرك منذ البدء، على مايبدو لنا، انه كان سيرى شعره وهو يقتل في اللهجة الدارجة، ولذلك، وحده، رفض الكتابة بها، وتمسك بالكتابة باللغة العربية الفصحى.

اما الاخرون فلم تظهر لهم آراء صريحة. فقد كانوا يتكتمون، احيانا، ويغمغمون احيانا اخرى. ويبدو انهم لم يستطيعوا مجاراة الخال مجاراة كاملة، واكتفوا بمجاملته الى درجة لم ترضه. كانوا يتحدثون عن لغة الكلام ولغة الكتابة، ولكنهم لم يذهبوا الى حد الدعوة الى الكتابة باللهجة الدارجة (العامية). كانوا يتحدثون عن «ازمة شعرية عابرة» (مقدمة العدد ٢٩ ـ ٣٠) وكان يتحدث عن «جدار اللغة» (مقدمة العدد ٣١ ـ ٣٢) كانوا يحملون المجلة مسؤولية مقاومة «اللامبالاة والعجز والاضطهاد والانكسارات المعنوية الصغيرة» وكان يقول «ان الحركة اصطدمت بجدار اللغة: فاما ان تخترقه او ان تقع صريعة امامه».. فهل كانوا يتحدثون عن «ازمة» والخال يتحدث عن «ازمة اخرى».. ام انهم كانوا يتحدثون معا عن «ازمة واحدة» من زاويتي نظر مختلفتين؟!

يبدو لنا ان الاحتمال الاخير هو الاقرب الى الصواب. كانوا يتحدثون عن ازمة واحدة من زاويتي نظر مختلفتين. الخال من زاوية اللغة، والاخرون من زاوية اخرى. ولذلك قرر (الخال) ايقاف المجلة عن الصدور، في حين كان الآخرون يطمحون الى الاستمرار في اصدارها. فكيف كان الخال ينظر الى الازمة؟ وكيف كانوا هم ينظرون اليها؟[٥٦].

٥ ـ قصيدة النثر :

حين صدرت مجلة شعر عام ١٩٥٧، كان مؤسسوها يكتبون قصائد موزونة تعتمد «التفعيلة» وحدة في بنائها الموسيقي، ولم يكن لهؤلاء اية نظرية شعرية، او منهج، سوى ماجاء في محاضرة يوسف الخال التي تعددت الاشارة اليها. وقد اظهروا في البداية انهم يتبنون جميع الاتجاهات الشعرية، واعلنوا منذ العدد الأول ان «اختيار القصائد لايخضع لاي مذهب فني ينتمي إليه القائمون على تحرير المجلة، فالمقياس الوحيد (عندهم) ارتفاع الاثر الادبي الى مستوى فني لائق»[٥٧].

ولكن تجدر الاشارة الى عبارة مهمة وردت في محاضرة الخال، وهي ان «مستقبل الشعر في لبنان رهن بقيام شعر طليعي تجريبي». غير ان الخال لم يوضح المقصود بـ «الطليعية» هنا ولا بـ «التجريبية» ولم يقدم اية ايضاحات سوى النقاط العشر التي سبق ذكرها.

على ان الباحث يلاحظ ان العدد الثالث قد حفل بالاشارات الى «التجريبية» و «المغامرة» من لدن هيئة تحرير المجلة، اشارات من قبيل. «مازلنا نحاول ونجرب، وقد ننجح في هذه المحاولة وقد لاننجح» (ص ١١٣).. و «في قصيدة السفر ليوسف الخال يطرق الشعر العربي المعاصر بابا تجريديا جديدا في اسلوب التعبير عن الفكرة هو تجسيد خبرة الذات الشاعرة بخبرة جماعة باكملها» (ص ١١٧).. و «في قصيدة نذير العظمة، «اللحم والسنابل» منحىً جديد في الموضوع وطريقة التعبير عنه. ويبدو ان هذا المنحى يتكامل عند الشاعر نحو نتاج تجريبي غني» (ص ١١٨).. و «لابراهيم شكر الله محاولات ناجحة في اخراج الشعر العربي من اطاره التقليدي دفعة واحدة. وهي محاولات فيها الكثير من المغامرة الجديرة بالاعجاب» (ص ١١٨).. و «يمر فؤاد رفقة الان بتجربة حياتية تنعكس في شعره وفي «يوميات مقاتل» دليل على تفتح شاعريته وقابليتها لابداع اشكال تجريبية جديدة» (ص ١١٨).. الخ..

ويلاحظ على هذه الاشارات انها تحاول لفت النظر الى قصائد معينة مما نشر في العدد، هي قصائد اعضاء هيئة التحرير وتنسب اليها التجريب، حيث لاتجريب حقيقياً الاّ في قصيدة ابراهيم شكر الله التي قلدت بامتياز قصيدة ت.س. اليوت. اما قصيدتا الخال والعظمة فليستا الا قصيدتين عاديتين من القصائد الموزونة، بل ان قصيدة الخال «السفر» ليست سوى تطفل ايقاعي على قصيدة السياب «انشودة المطر».. كل هذا في العدد الذي نشر فيه السياب قصيدة «المسيح بعد الصلب»، في حين لم تحظ هذه القصيدة الا بأشارة عائمة غامضة تقول انها «تجربة مكملة للاتجاه الذي عرف به الشاعر» (ص ١١٧).

ولكن قد لايبدو هذا كله مهما، فالمهم هنا ليس هذه القصائد، بل الرغبة في «التجريب». فهذه الرغبة، او قل التأكيد عليها، نغمة جديدة تواصى على ترديدها تجمع شعر، او أخذها بعضهم عن بعضهم الاخر منذ ان بشر بها الخال، فماذا يقصدون بالتجريب؟

يفهم من مجموع ماطرحه افراد تجمع شعر والمقربون اليهم انهم يعتقدون ان الانجازات التي حققتها حركة الشعر العربي منذ عام ١٩٤٧ حتى ذلك الحين لم تكن كافية، وان الشعر مايزال مكبلا ببعض القيود، فلا بد، والحالة هذه، من التحرر التام منها، بحثا عن اشكال جديدة تتلاءم مع المضامين الجديدة، وسلوك «التجريب» طريقا الى ذلك.

يقول الخال «نحن نجدد في الشعر، لا لاننا قررنا ان نجدد، نحن نجدد لان الحياة بدات تتجدد فينا، او قل تجددنا»[٥٨].

وجاء في مقدمة عدد مبكر من المجلة «ان الشعر تجربة كيانية فريدة، وان التعبير عنها يجب ان يتم بتحرر تام من تاثير القوالب التقليدية الموروثة والقواعد الموضوعة»[٥٩].

ويقول اسعد رزوق «الشعر العربي الحديث يمر الان في مرحلة تجريبية تتناول الشكل كما تتناول المضمون، وكل النتاج الشعري الذي يصدر عن هذه الحركة لايعدو كونه محاولة، او تجربة جديدة»[٦٠].

غير ان فكرة «التحرر التام» من «القوالب التقليدية الموروثة والقواعد الموضوعة» لم تتبلور وتتضح إلا في شتاء عام ١٩٥٨، اي بعد الامسية التي اقامها خميس شعر لمحمد الماغوط، كما سبق ان اشرنا.

كان الماغوط قد رحل من سورية الى لبنان مع من رحل من الشعراء والكتّاب القوميين السوريين اليها، فقد كان هو نفسه من اعضاء الحزب القومي السوري.

ومنذ ان حل الماغوط في لبنان بدا ينشر قصائده النثرية في مجلة «المجلة» القريبة من الحزب المذكور. وفي شتاء عام ١٩٥٨ قام بقراءة عدد من هذه القصائد في ندوة خميس مجلة شعر، فاثارت اعجاب الحضور، على الرغم من اختلافهم حول تسميتها. فمن قائل انها «شعر» ومن قائل انها «نثر جميل»[٦١]، ولكن قراءة الماغوط هذه بدت وكأنها هدت المجلة الى ضالة كانوا ينشدونها.

كان الماغوط قد نشر اول قصيدة نثرية له عام ١٩٥٤، نشرها في مجلة «الاداب» اللبنانية، وكانت بعنوان «الرز المر»، غير انه لم يستلفت الانتباه الا في تلك الامسية، وكانت مجموعته «حزن في ضوء القمر» التي صدرت عام ١٩٥٩ تكريسا لهذا الاعجاب.

ولكن لابد من القول ان الماغوط لم يقلّد اي نموذج غربي محدد تقليدا مباشرا. فالرجل لم يكن يعرف اية لغة اجنبية، وحين سئل ذات مرة عن كيفية اهتدائه الى هذا الشكل من اشكال الكتابة، وعن النموذج الذي تأثر به او احتذاه، قال مامعناه: انه كان في خضم متلاطم، فوجد شيئاً تشبث به من دون ان يسأل عن ماهيته، فاذا بهذا الشيء هذا اللون من الكتابة.

لقد كان الماغوط صادقا في ماقال، ومن يدرس نماذجه يجد انه ان كان قد تاثر بشيء فبما ترجم الى العربية من شعر اجنبي.

كانت لغة الماغوط دقيقة صلدة، وصورة قريبة المتناول على الرغم مما فيها من ادهاش ومن شطحات سريالية، ولكن نموذجه يظل في الحصيلة النهائية اقرب الى القصيدة الغنائية المعهودة في شعرنا الحديث.

اما انسي الحاج فانه بدأ نشر بعض مايكتبه في اواخر عام ١٩٥٧، اي بعد الاطلاع على نماذج الماغوط، كما نرجح، وقد علقت مجلة شعر على ذلك بما يأتي:

«لانسي الحاج نتاج شعري من نوع جديد نشر نموذجا منه في عدد «الاديب» الاخير، وفي صفحة «النهار» الادبية التي يتولى تحريرها، وهو ينوي محاولة هذا اللون الادبي الذي يجد راحة في التعبير به عن خلجات نفسه وفكره»[٦٢].

وفي عام ١٩٥٨، غامر ادونيس فبدأ يكتب قصائد نثرية، ولكن من دون ان يتخلى عن الشعر الموزون، ثم لحق بادونيس وانسي الحاج: يوسف الخال وشوقي ابو شقرا، وعصام محفوظ، واخرون.

غير ان تجمع شعر لم يرد جعل «هذا النتاج الشعري الجديد» امتدادا للمحاولات التي سبقته منذ الريحاني وجبران حتى الماغوط، ولذلك حاول العثور على تسمية خاصة لها، تسمية تظهر هذا النتاج بمظهر النتاج الجديد المستقل عما سبقه، وتمنحه «فضل الريادة» فيه.

وما ان عثر التجمع على كتاب «قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا» للكاتبة الفرنسية سوزان برنار، الصادر عام ١٩٥٩، حتى بدا (التجمع) وكأنه عثر على «كتابه» المنتظر. فقد سارع ادونيس الى تبني الافكار والقيم التي جاءت فيه، في مقالة له نشرت عام ١٩٦٠. وعلى الرغم مما ابداه من مخاطر تحيط بهذا اللون من الكتابة، كان اول من حاول الايهام بانه ارقى اشكال التعبير الشعري، كما كان اول من سماه «قصيدة النثر» نقلا عن التسمية الفرنسية[٦٣].

وفي نهاية العام نفسه (١٩٦٠) اصدر انسي الحاج اول مجموعة له من «قصائد النثر» بعنوان «لن»، وقدم لهذه المجموعة بمقالة أشار فيها الى الكتاب ذاته، ورود التسمية والافكار والقيم ذاتها، ولكن بلهجة اعلى نبرة واكثر تعاليا.

ولم تلبث هذه الافكار والقيم ان شاعت بين الاخرين واصبحت عدة التجمع كله ليس في تبرير كتابة «قصيدة النثر»، وترويجها كلون من الوان الكتابة الشعرية فحسب، بل في اعتبارها.

«اعلى تمرد في نطاق الشكل الشعري» كما يقول ادونيس[٦٤]، و «ارحب ماتوصل اليه توق الشاعر الحديث على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى في آن واحد» كما يقول انسي الحاج.[٦٥]

وعند ذاك فتحت مجلة شعر صفحاتها بلا تحفظ ولا موازنات لتستقبل مايكتب من قصائد النثر، وتوالى بعد ذلك نشر مجموعات شعرية اخرى لانسي الحاج وشوقي ابو شقرا وعصام محفوظ وغيرهم، كانت تتبنى نشرها «دار شعر» وتقوم المجلة بالاعلان عنها، ثم يعقد «خميس شعر» ندوة حولها، وتنبري اقلام التجمع في الكتابة عنها في المجلة، وفي جريدة النهار، وغيرها من الصحف والمجلات.

وبناء على ذلك تكابر شعراء التجمع، على محدودية مواهبهم، واسبغوا على انفسهم ماشاءوا من صفات «التحرير» و «الطليعية» و «الريادة» وراحوا ينظرون الى انجازات من سبقهم نظرة استخفاف، ويخاطبون الشعراء والنقاد والقراء بروح

متعالية، ويرمون من يخالفهم في الرأي، او نمط الكتابة، بتهمة الانشداد الى الماضي، هذا اذا لم يرموه بالتخلف والرجعية، كما يفعل يوسف الخال وانسي الحاج وعصام محفوظ في كل مرة.

وقد ازدادت هذه اللهجة فظاظة حين استعار بعضهم (انسي الحاج وشوقي ابو شقرا وعصام محفوظ) ثياب السريالية، وتدرع بتنظيراتها، واستخدم قاموسها اللفظي، وراح يدعو الى «التمرد» و «التدمير» و «الهدم» وغير ذلك مما احتواه قاموس الدادائية، ويصعد حدة لهجته كلما جابهه رد فعل من شاعر او ناقد (راجع مثلا/ شعر/ العدد ٢٠/ ص ١٣٣).

هكذا فرض وجود «قصيدة النثر» وصار كل من يكتبها لايتوهم الموهبة في نفسه فحسب، بل يتوهم، الى جانب ذلك، انه الاثقف، والاعلم، والاكثر تحررا من قيود الماضي، والاوثق ارتباطا بقضايا العصر وهمومه.

غير ان هذا كله لم يمنع «قصيدة النثر» من الوقوع في دائرة «الازمة» بعد فترة قليلة من ظهورها، وهي «الازمة» التي زادت «ازمة» مجلة شعر حدة، وادت في النهاية الى احتجابها.

رابعا : الازمة المميتة

كان كل شيء يبدو طبيعيا، ومياه «شعر» تجري في مجاريها.

المجلة تصدر بانتظام، وندوة الخميس مستمرة، ودار النشر ماضية في اصداراتها، وضجيج التجمع مايزال عاليا، ولا شيء يشير الى وجود «ازمة».

ولكن هذا ماكان يبدو للقارىء البعيد فقط، ولذلك نُظر الى «الازمة» كما يُنظر الى مفاجأة، ولم يجد لها تفسيرا سوى ماجاء في الافتتاحيات التي نشرت في اعدادها الاخيرة، في حين توهم بعض المتتبعين ان المجلة تهاوت لانها خسرت «المحرك الحقيقي» بخروج ادونيس من هيئة تحريرها ومن التجمع كله، كما لو كان صدورها متوقفا عليه.

الحق ان ازمة المجلة كانت اقدم من ذلك بكثير واعمق. بل لعلها بدأت منذ صدور عددها الاول. فقد كانت تحمل بذرة موتها المبكر منذ ولادتها، وهذه البذرة هي صدورها من مواقع الشبهات، وتبنيها خطا فكريا انعزاليا، ثم وقوعها في حبائل التغرب. اما الخلافات التي انفجرت بين ادونيس واعضاء هيئة التحرير، واما خروج ادونيس، فليس الازمة، بل هو ماأنضج الازمة وعجّل في نهاية المجلة.

نريد ان نقول ان المجلة عانت من عدة ازمات، تضافرت مع بعضها، وعمقت كل منها الاخر، قبل ان تنفجر في ازمة واحدة قاتلة، وهذه الازمات كما نرى:

١ - ازمة الشبهات
٢ - ازمة العزلة
٣ - ازمة الخلافات
٤ - الازمة الفنية

على الرغم من اننا لانريد ان نلقي التهم جزافا، ولكن لابد من القول ان مجلة «شعر» احيطت بكثير من اللغط والشبهات عند صدورها. وواقع الامر ان هذا اللغط، وهذه الشبهات، لم تنطلق بلا اساس. فقد قيل الكثير حول ارتباطات رئيس تحريرها «يوسف الخال» وحول ماضيه وماضي زملائه، حقا او باطلا.[٦٦]

من ذلك ماقيل حول علاقات يوسف الخال بـ «المنظمة العالمية لحرية الثقافة» وهي منظمة ظهرت لها في مابعد صلات وثيقة بالمخابرات المركزية الامريكية، وظهر ان هذه الاخيرة تمول من طريق المنظمة بعض المجلات الثقافية التي تروج لفكر معين، ومن ذلك مجلة «انكاونتر» التي تصدر في لندن وكان رئيس تحريرها (يومئذ) الشاعر الانكليزي «ستيفن سبندر»، ومجلة «حوار» التي كانت تصدر في بيروت وكان رئيس تحريرها «توفيق صائغ».[٦٧]

اما عن صلة مجلة «شعر» ورئيس تحريرها «يوسف الخال» بالمنظمة العالمية لحرية الثقافة فليس هناك «اعترافات» تؤكدها كما هو الحال بالنسبة للمجلتين الاخريين، ومع ذلك هناك بعض الادلة والقرائن.

جاء في العدد الرابع من المجلة ان كاتبين مجريين زارا بيروت في اواسط تشرين الاول ١٩٥٧ وانهما «قضيا اسبوعا (في لبنان) برعاية المنظمة العالمية لحرية الثقافة. وقد اهتم الدكتور تابوري (احد الكاتبين) بحركة مجلة شعر».[٦٨]

قد لايشكل هذا دليلا على علاقة المجلة بالمنظمة، ولكن دورها في الاتصالات التي اجريت لعقد مؤتمر «الادب العربي المعاصر» في روما (عقد في تشرين الاول ١٩٦١) الذي مولته واشرفت عليه في شخص «سيمون جارجي» يعطي هذا الدليل. وقد حضر هذا المؤتمر من تجمع شعر حشد يضم كلاً من: يوسف الخال، وادونيس، وجبرا ابراهيم جبرا. وبدر شاكر السياب وتوفيق صائغ وسلمى الخضراء الجيوسي ومحيي الدين محمد واسعد رزوق.

بل ان النمو المفاجىء الذي طرأ على مشروع المجلة عزز جميع الشبهات التي احيطت بها. فهي سرعان ماتحولت الى «دار نشر» اصدرت مجلة اخرى اسمها «ادب»، وعشرات الكتب المؤلفة والمترجمة، وعنيت عناية خاصة بترجمة ونشر مؤلفات امريكية متنوعة، منها ماهو ادبي (شعر وقصص وروايات وغير ذلك) ومنها ماهو فكري وسياسي كالذي تعنى بنشره وترويجه مؤسسة فرانكلين الامريكية، فاستقطبت بذلك العديد من الشعراء والكتاب والمترجمين.[٦٩]

ليس هذا فحسب، فالمجلة اخذت تدعو بعض الشعراء والكتّاب العرب الى بيروت على نفقتها للاسهام في ندوة «خميس مجلة شعر» التي رافقت نشوءها، وتمنح جوائز سنوية، بل هي وعدت الشعراء بمنحهم زمالات دراسية، وفترات اقامة، في اوربا، وكان من اهدافها تأسيس رابطة

على مستوى الوطن العربي.[٧٠]

كل ذلك عزز الشبهات التي احيطت بها المجلة، واثير العديد من التساؤلات حول مصادر تمويلها، في الوقت الذي لاتبدو فيه واردات المجلة الطبيعية، ولا واردات مطبوعاتها، ولا دخول الافراد الملتفين حولها، على قدر يسمح لها بهذا النمو السريع.

وحتى لو كانت هذه الشبهات لاتستند الى اساس، فان خط المجلة الفكري كان يدفع الاخرين الى تصديقها. فقد انتهجت المجلة خطا ليبراليا في ظاهره، ولكنه كان يروج للثقافة الغربية ترويجا ملموسا، وكان ينطوي في الوقت نفسه على عداء مستحكم ضد حركة القومية العربية والنضال العربي التحرري، وذلك في وقت اشتد فيه الصراع بين الجماهير العربية وقواها الوطنية والقومية التقدمية من جانب، والانظمة الرجعية وحلفائها من جانب آخر، وراجت خلال ذلك الدعوة الى الوحدة العربية واتجهت المساعي الى توحيد سورية ومصر.

وقد كان هذا العداء يفصح عن نفسه في مظاهر شتى منها الترويج لفكرة التخلي عن «الايديولوجيا» و «السياسة» بحجة انهما يفسدان الادب، والانتقاص من الشعراء الملتزمين وشعرهم، والتخلي عن اللغة العربية الفصحى، وتسفيه فكرة الوحدة العربية، واعتبار القومية العربية فكرة قسرية، وغير ذلك.[٧١]

ولسنا نريد بهذا ان نربط بين هذا العداء والشبهات التي احاطت بالمجلة، والشكوك التي حومت حول مصادر تمويلها والاهداف الصريحة والكامنة التي قيل انها تسعى اليها، ولكن ليس في وسع الباحث المدقق ان يغفل شبهات هذا نوعها، حتى وان لم يكن من اهداف بحثه الغوص في المواقف والانتماءات السياسية.

لكل ذلك، وغيره مما لم نتطرق اليه لدواع حساسة، بدت مجلة شعر مشبوهة في علاقاتها، ومصادر تمويلها، وفي اهدافها واتجاهاتها. ولهذا نفر منها الشعراء والكتّاب التقدميون، الملتزمون منهم وغير الملتزمين. ولم يتعامل معها الا نفر قليل لاسباب ودوافع شتى، قد يكون بعضها التجاوب مع خطها الفكري واتجاهاتها الفنية، وشنت عليها حملات واسعة، ومنعت في العديد من الاقطار العربية، وكان هذا مصدر شكوى دائمة من هيئة تحرير المجلة، وكان في الوقت نفسه سببا من الاسباب التي ادت الى التعجيل في اختفائها.[٧٢]

«قتلتنا السياسة..»

هذا ماقاله ادونيس ليوسف الخال بعد اثنين وعشرين عاما على اختفاء المجلة[٧٣]، ولكن اي سياسة تلك التي قتلتهم؟ أهي سياسة الاخرين، كما اوهموا انفسهم، ام هي سياستهم وما اثارت من شبهات والتباسات ؟!

٢ ـ أزمة العزلة:

الحديث عن عزلة مجلة شعر، كالحديث عن انعزاليتها، ليس جزافياً، بل هو حديث قائم على التمحيص الدقيق، وقد اعترف ادونيس اخيراً بهذه العزلة حين وصف تجمع شعر بانهم كانوا بين «المنبوذين» و«الهامشيين».[٧٤]

والحق انهم لم يكونوا بين المنبوذين ولا الهامشيين بالمعنى السوسيولوجي ليعتبروا ذلك «دافعاً» من دوافع الابداع، وانما كانوا معزولين عزلة سياسية وثقافية كانت سبباً من اسباب «ازمة» المجلة.

فقد منعت المجلة في عدد من الاقطار العربية، وقاطعها الادباء التقدميون الذين ينتمون الى شتى الاتجاهات، كما ذكرنا، ولم يتعامل معها الا قلة قليلة من الادباء اغلبهم من لبنان، على الرغم من كل ما قامت من نشاطات واثارت من ضجيج، وما اجرته من اتصالات وتوسطات، وما قدمته للادباء من اغراءات.

ففي احصائية خاصة قمنا بها وجدنا ان عدد الشعراء والكتاب الذين اسهموا في تسعة وعشرين عدداً (منها ثلاثة اعداد مزدوجة) هي مجموعة الاعداد التي صدرت من المجلة خلال عمرها الذي بلغ ثماني سنوات، وصل الى (١٠١) شاعر وكاتب.

غير ان نسبة كبيرة من هؤلاء لم ينشروا في المجلة سوى مرة واحدة، او مرتين.

فمن مجموع (٦٥) شاعراً اسهم في النشر، هناك (٣٠) شاعراً نشروا مرة واحدة.

ومن مجموع الـ(٣٥) شاعراً المتبقين، هناك (١١) شاعراً نشروا مرتين.

ومن مجموع الـ(٢٤) شاعراً المتبقين هناك (٩) شعراء نشروا ثلاث مرات.

وبذلك تتشكل قاعدة المجلة من (١٣) شاعراً فقط. اما النقاد والكتاب والمترجمون، فمن مجموع (٣٢) هناك (٢٣) ناقداً وكاتباً ومترجماً نشروا مرة واحدة.

ومن مجموع الـ(٩) المتبقين، هناك (٥) فقط نشروا مرتين.

ومن كل ذلك خرجنا بنتيجة مفادها ان عبء المجلة كان يقع على سبعة اشخاص فقط: شعراً ونقداً وترجمة، وذلك على النحو الاتي:

١ ـ يوسف الخال: وقد نشر عشرين مرة...
٢ ـ انسي الحاج: وقد نشر ثماني عشرة مرة
٣ ـ فؤاد رفقة: وقد نشر اثنتي عشرة مرة
٤ ـ شوقي ابو شقرا: وقد نشر احدى عشرة مرة
٥ ـ ادونيس: وقد نشر عشر مرات
٦ ـ عصام محفوظ: وقد نشر عشر مرات

٧ ـ نذير العظمة: وقد نشر عشر مرات..

* هذا وتوجد العديد من الترجمات لم تنسب الى مترجميها، ونعتقد ان القائمين بها هم: يوسف الخال وادونيس.

ويلاحظ ايضاً ان هناك اربعة اخرين كانوا قريبين من هذه الهيئة، وان اختلفت درجات صلتهم بها، وهم: خالدة سعيد وجبرا ابراهيم جبرا وسلمى الخضراء الجيوسي وبدر شاكر السياب.

ولكن على الرغم من اهمية بعض الاسماء التي ذكرنا في حركة الشعر، فان المجلة لم تستطع الخروج من عزلتها. وقد حاولت في اعدادها الاخيرة الخروج من هذه العزلة، فلأخذت تتسامح في المستوى الفني، فنشرت قصائد هابطة لعدد من الشعراء (الناشئين يومئذ) ومنهم: لؤي فؤاد الاسعد، وعبدالرحمن مجيد الربيعي، وفالح حسن عبدالرحمن، وفاضل العزاوي، وسركون بولص، والياس مسوح، وفايز صياغ، وغيرهم.

ولكن هذا لم ينفع المجلة في شيء، بل اسهم في هبوط مستواها، وعجل في اختفائها

٣ ـ ازمة الخلافات:

حين صدر العدد الاول من مجلة شعر لم يكن ثمة اسم معلن فيها سوى اسم يوسف الخال باعتباره «رئيس التحرير» واسم شخص اخر لم تعرف له مكانة ادبية يدعى «كمال الغريب» باعتباره «المدير المسؤول»...

ولم يكد العدد الرابع من المجلة يصدر (خريف ١٩٥٧) حتى اصبح ادونيس «سكرتير تحرير» المجلة، وحذف اسم «كمال الغريب» نهائياً.

وقد سبقت هذا ورافقته صياغات تبشيرية بشاعرية ادونيس، بدات منذ العدد الاول واستمرت حتى العدد الرابع. وقد جاء في بعض هذه الصياغات انه «سيثبت للقارىء ان هذا الشاعر الطالع ليس عنوان جيله فحسب، بل طاقة شعرية بوسعها، اذا تهيات لها الاسباب، ان ترتفع بصاحبها الى المستوى العالمي». (٣٦)

ولم تكد المجلة تدخل عامها الثالث حتى اصبح ادونيس «مدير التحرير» في المجلة، واصبح شوقي ابو شقرا «سكرتير التحرير».

ومنذ عدد المجلة السابع عشر اضيف اسم انسي الحاج الى سكرتارية التحرير.

وقد حصل تطور جديد عند صدور العدد الحادي والعشرين (شتاء ١٩٦٢) فاصبح يوسف الخال وادونيس صاحبي ورئيسي تحرير المجلة، وحذف اسم انسي الحاج من سكرتارية التحرير، في حين بقي شوقي ابو شقرا فيها.

ولكن ما ان صدر العدد الخامس والعشرين (شتاء ١٩٦٣) من المجلة حتى فوجيء القارىء بتطور جديد، فقد الغي موقع «رئيس التحرير» وحل محله موقع «المدير المسؤول» وقرن هذا الموقع باسم يوسف الخال. اما ادونيس فحل اسمه بعد اسم يوسف الخال، ولكن بدون موقع، واعقب اسم ادونيس اسم انسي الحاج، متقدماً على اسم شوقي ابو شقرا، واضيف الى هذه الاسماء فؤاد رفقة، فجبرا ابراهيم جبرا في بغداد، ومحيي الدين محمد في القاهرة وهنري القيم في باريس، وقدمت كل هؤلاء على انهم «هيئة التحرير».

وحين صدر العدد السابع والعشرين (صيف ١٩٦٣) جوبه القارىء بمفاجاة اخرى، وهي غياب اسم ادونيس غياباً كاملاً والغاء موقع المدير المسؤول، واقتران اسم انسي الحاج بموقع سكرتير التحرير وليس هذا فحسب، فقد اضيفت لهيئة التحرير ثلاثة اسماء هي عصام محفوظ، والياس عوض، وفاتح المدرس. اما بالنسبة لادونيس فظهر في حينه انه ترك المجلة وقطع علاقته الادبية بهيئة تحريرها.

لقد كانت كل هذه التقلبات تحدث من دون تمهيد او ايضاح، وكان القارىء يفاجا بها، وكان عليه الا يلتفت اليها، او يسال عنها. فهل كانت المجلة تتصور ان هذا امر لايعنيه؟ ام انها كانت تتجاهل وجوده لحرج ما؟

الارجح، عندنا، انها كانت تتجاهل وجود القارىء لتتلافى مصارحته بشؤون تحرجها. ولكن علينا ان نذكر انها قدمت ايضاحاً لتغيير واحد فقط من تلك التغييرات، ونعني به خروج ادونيس من هيئة تحرير المجلة. ففي العدد السابع والعشرين (صيف ١٩٦٣) كتب انسي الحاج كلمة بعنوان «الاسئلة المميتة» حاول ان يوضح فيه اسباب هذا التغيير، ولكنه لم يكن ايضاحاً بمعنى الكلمة، بل كان تبريراً غامضاً اشار الى ادونيس من دون ان يذكر اسمه.

ولكن ماان دخلت المجلة سنتها الثامنة حتى بدت عليها علامة الاحتضار، اذ عجزت عن الصدور في موعدها، فصدرت في (شتاء ـ ربيع ١٩٦٣) بعدد مزدوج حمل مفاجاة جديدة هو حذف كل الاسماء التي سبق ذكرها، والاقتصار على اسم رئيس التحرير المسؤول: يوسف الخال.

كان هذا هو العدد (٢٩ ـ ٣٠). وبعد هذا العدد لم تصدر المجلة سوى عدد مزدوج آخر (٣١ ـ ٣٢) هو عددها الاخير. وهكذا انتهت هذه المجلة قبل ان تحقق الاهداف التي طمحت الى تحقيقها.

ان السؤال الذي يتبادر الى الذهن هنا هو: مامغزى كل تلك التقلبات؟ مااسبابها؟ هل هي فنية، ام سياسية، ام شخصية، ام كلها معاً؟

قد يكون في الخلافات التي حصلت بين هيئة التحرير ماهو فني، قد يكونون اختلفوا حول اللغة، على نحو ما او ضحنا.

وقد يكون فيها ماهو سياسي (يقول (ادونيس: اختلفنا حول اللغة... واختلفنا حول لبنان).... [٧٧]

ولكننا نعتقد ان فيها، الى جانب ماهو فني وماهو سياسي، ماهو شخصي ايضاً...

يوم صدرت المجلة كان ادونيس مجرد ،شاعر طالع وموهبة واعدة، وقد بشرت به المجلة (او بالاحرى: يوسف الخال) كما لم تبشر باي شاعر آخر من شعرائها، كما رأينا، ثم احتضنته، وبوأته سكرتارية التحرير، فمديرية التحرير، فرئاسته» وكان هذا يثير حفائظ الاخرين على مايبدو، فقد كان اسم ادونيس يذيع وينتشر فيغلب على اسمائهم، بل لقد غلب على اسم يوسف الخال نفسه، ونظن ان ذلك لم يكن يريحهم...

وربما كان انسي الحاج اكثر من كان ضيق بذيوع اسم ادونيس، او هذا ماتوحي به كلمته التي كتبها بعد خروج ادونيس وجاء فيها قوله: «اصحيح ان ماظنناه الكثير هو اقل القليل؟ وان بيننا من فسدوا، في وقت قصير وفي عز المعركة، وصاروا اصناماً...» [٧٨]

كان ادونيس هو المقصود بهذه الكلمة، فهو الذي فسد وصار صنما، في عرف انسي الحاج، والا فمن غيره؟! واذا كان هذا صحيحاً، اي اذا كان المقصود ادونيس وهو المقصود فعلاً، فلماذا يتهم بالفساد والصنمية هو وحده دون غيره؟

افلا يدل هذا على نوع العاطفة التي يكنها الحاج لادونيس، والتي افصحت عن نفسها بمجرد خروج الاخير من التجمع؟ ولماذا يكن الحاج لادونيس مثل هذه العاطفة؟ هل بسبب خلاف حول اسبقية «اكتشاف» قصيدة النثر مثلاً؟

ربما... وربما كان ثمة سبب اخر، ولكن مهما كان هذا السبب، فهو شخصي.. انسي الحاج لايحب ادونيس، وادونيس لايحب انسي الحاج، لأسباب لانعرفها... ولكننا نحسها... لم يحدث مرة ان كتب الحاج عن ادونيس، في حين كتب عن كثيرين غيره، ولم يحدث لأدونيس ان جاء على ذكر الحاج في مناسبة او اخرى...

اجل هناك رسالة من ادونيس الى انسي الحاج حول مجموعة «لن» ولكنها رسالة متعالية لانظنها تسر الحاج...

وحتى لو افترضنا ان كل ماقلناه هو ضرب من التخمينات التي لايوجد مايؤيدها، فهل يمكن القول ان كل تلك التقلبات التي حدثت في هيئة التحرير وانتهت بخروج ادونيس، كانت طبيعية، ولم تكن ثمة خلافات شخصية؟

تظن ان: لا.. كانت ثمة خلافات شخصية، ادت في النهاية الى خروج ادونيس «في عز المعركة» وكانت هذه الخلافات ازمة من ازمات المجلة التي ادت الى اختفائها.

٤ ـ الازمة الفنية

كانت الازمات التي سبق الحديث عنها قد وصلت الى ذروتهاحين بدأ تجمع شعر يحس بأزمته الفنية.

فالاتهامات الموجهة اليه تكاثرت واشتدت لاسيما بعد مؤتمر روما الذي رعته المنظمة العالمية لحرية الثقافة، وبعد اعلان يوسف الخال دعوته الى نبذ اللغة العربية الفصحى في الكتابة، والاستعاضة عنها باللهجة العامية المكتوبة بالحرف اللاتيني...

وبناء على ذلك، ونتيجة له، اشتدت عزلة المجلة، وانقطعت اسماء كثيرة عن التعامل معها...

وفي هذا المناخ الصعب تفجرت الخلافات بين هيئة تحرير المجلة، وتوقف ادونيس عن الكتابة فيها منذ العدد الرابع والعشرين، ثم مالبث ان انسحب من المجلة والتجمع... لذلك اصيب التجمع بالارتباك والاحباط وهو يواجه ازمته الفنية التي توجت بقية الازمات... اذ ظهر له انه امام ازمة كبيرة متعددة الوجوه، ولم يجد لديه حصاداً فنياً يعتد به، او وعداً بحصاد كهذا، يلتمس فيه العزاء، ويمنحه قدرة على الصبر والمطاولة.

ويظهر ارتباك التجمع في اعطائه اكثر من تفسير للأزمة، كما يظهر احباطه في اقراره بالعجز عن تجاوزها، واضطراره الى ايقاف المجلة عن الصدور. فكيف فسرها يوسف الخال، وكيف فسرها الاخرون؟

جدار اللغة

يقول الخال:

«بعد مرور ثماني سنوات على صدور مجلة شعر، تجد الحركة الشعرية نفسها، وقد توطدت، على ابواب فتح جديد هي التي هيات اسبابه. فبعد ان فرض مضمون حياتنا الحديثة تعديلاً على الاشكال الشعرية القديمة ـ

لان المضمون والشكل لاينفصلان ـ ادركت ان هذا التعديل الذي لم يصب الا البحور الشعرية، لاموسيقاها، غير كاف لنقل التجربة الشعرية الى الاخرين نقلاً عفوياً حياً صادقاً.

كانت الحركة تظن ان تحطيم الاوزان التقليدية الرتيبة، بالتلاعب بتفعيلاتها، يحقق مثل هذا النقل العفوي الحي الصادق، بل ان الاستغناء عن هذه الاوزان جملة، باعتماد الايقاع الشخصي الداخلي، يحرر الشاعر اكثر فاكثر نحو فضح اسراره ودخائله. غير ان هذه الخطوة الكبرى لم تحقق من الغاية الا بعضها.

وهكذا اصطدمت الحركة بجدار اللغة: فاما ان تخترقه او ان تقع صريعة امامه، شانها شان المحاولات الشعرية التجديدية، بما في ذلك التوشيح الاندلسي. وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا تحكى مما جعل الادب (وخصوصاً الشعر، لانه الصق فنونه باللغة) ادباً اكاديمياً ضعيف الصلة بالحياة من حولنا» [٧٩]

اذن فالازمة، كما يراها الخال، هي ازمة لغة، بمعنى ان اللغة العربية الفصحى اصبحت عائقاً جدياً (جداراً) امام وصول حركة التجديد في الشعر الى نهاياتها القصوى: فاما ان تخترق الحركة هذا الجدار بتبني اللغة المحكيّة (اللهجة العامية) او تنتهي الى ماانتهت اليه حركات التجديد في الماضي. وحيث ان دعوة الخال هذه لم تجد في اوساط الحركة، واوساط تجمع شعر، من يؤيدها او يتجاوب معها (على

مايبدو) قرر ايقاف المجلة عن الصدور.

السؤال الذي يواجهنا الان هو: هل كانت اللغة العربية الفصحى هي سبب «الازمة» ام كانت للازمة اسباب اخرى؟ بل لنتساءل، قبل ذلك، هل كانت هناك ازمة شعرية اصلاً؟

في راينا ان حركة التجديد، في اطارها العربي الشامل، لم تكن في ازمة، بل كانت في تقدم وصعود.. فلم يكن قد مضى على بدئها سوى بضعة عشر عاماً حققت خلالها انجازات كبيرة على ايدي الشعراء البارزين ومنهم :السياب والبياتي وحاوي ونازك وعبدالصبور وغيرهم. وقد اسهم الموهوبون من تجمع شعر، وفي مقدمتهم ادونيس، في تحقيق جانب مهم من هذه الانجازات. وكانت هذه الانجازات، في مجموعها، من الغنى والتنوع، ومن القدرة على النمو والتطور، بحيث يصبح الحديث عن وجود «ازمة» حديثاً لامعنى له. اكثر من هذا، كان ثمة جيل جديد من الشعراء ينمو في محيط هذه الانجازات، جيل يحمل وعوداً جديدة، تنمو معه وينمو معها. فلماذا الازمة اذن؟ واين هي الازمة؟

صحيح ان حركة التجديد لم تكن قد اخذت كل مداها بعد، وانها انطوت على بعض النواقص والاخفاقات، الا انها لم تكن داخل طريق مسدودة قط، وكانت الافاق امامها مفتوحة، وهي ماتزال مفتوحة حتى اليوم.

ان الذريعة التي يتمسك بها الخال في تبرير دعوته الى نبذ الفصحى والاستعاضة عنها بما يدعوه بـ«اللغة المحكية» حيناً و«اللغة الدارجة» حيناً آخر، هي ان الادب العربي وخصوصاً الشعر، ادب اكاديمي ضعيف الصلة بالحياة من حولنا» وهو يرى اننا ـ شكلاً ـ في العالم الحديث وجوهراً، خارجه، وهذا التناقض، على حد قوله «يضطرنا ـ نحن الادباء العرب ـ الى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم». (٨٠)

ويضيف الخال الى ذلك قوله «في التعبير عن معاناتنا الاولى نعرض انفسنا لانتاج ادب يجده القارىء الحديث بعيداً عن قضاياه ومشكلاته، وفي التعبير عن معاناته الثانية نعرض انفسنا، من جهة اخرى، لانتاج ادب يجده القارىء العربي مستورداً غريباً». (٨١)

واذا افترضنا ان هذا التشخيص على قدر من الصواب، فهل الحل هو في نبذ الفصحى والانقطاع عن تراثنا البعيد والقريب، وتبنيّ اكثر من عشرين، او ثلاثين، لهجة عربية محلية؟ وهل السبب، اصلاً، هو اللغة ام الشاعر؟ ليست اللغة العربية مايحدد المسافة بين الشاعر العربي وقضايا متجمعه وعصره، وانما هو الشاعر نفسه: مدى احساسه بهذه القضية، ودرجة معاناته منها، وطبيعة نظرته اليها، وحدود قدرته على التعبير عنها. ولو اخذنا الخال نفسه مثلاً على ذلك لوجدنا ان ازمته الشعرية تكمن في نوع القضايا التي يعاني منها ويحرص على معالجتها، ثم صغر موهبته، وفقر لغته، وضمور مخيلته الشعرية، وليس في اللغة العربية التي يكتب بها. ذلك لانه منهمك بقضايا وجودية معينة هي في افضل حالاتها قضايا نخبوية تناى به عن المجتمع، ولاتقرّبه من هموم العصر. فهي قضايا ذات جوهر لاهوتي لاشان لاحد بها غير الخال نفسه.

اننا لانريد الدفاع هنا عن قوة اللغة العربية كوسيلة تعبيرية ولا عن مرونتها ورحابتها فقد تحمل السادة الذين حضروا مؤتمر روما مع الخال عناء هذا الامر، وفي مقدمتهم ابراهيم مدكور وجمال احمد وفرانسيسكو غابريللي، ولكننا نتساءل عما حققه الشعراء الذين كتبوا باللهجات العامية، وما بلغوه من مستويات شعرية فيها، وما اذا كانت هذه المستويات قد فاقت تلك التي بلغها الشعراء الذين كتبوا بالفصحى ام ظلت دونها ودون مستوى شعر يوسف الخال نفسه؟!

وثمة تساؤل اخر: اذا كانت «اللغة الدارجة» التي يدعو اليها الخال بالمستوى الذي يدعيه لها من الحيوية فلماذا لم يكتب بها شعره ويكون اول من يكتب بـ«لغة الحياة» هذه؟! انه لم يفعل ذلك حتى بعد ارتطامه بـ«الجدار»، وكل مافعله انه اعاد كتابة كتاب «كليلة ودمنة» باللهجة الدارجة فما اغنى احداً عن قراءة الكتاب في نصه الاصلي، فلماذا، اذن، ينصح الشعراء العرب بما لم يفعله هو نفسه، وبما فعله ولم ينجح فيه؟

بل لعل من المفارقة ان يصف الخال الشعر العربي بانه «ضعيف الصلة بالحياة» في حين نراه يكيل المدائح للشعر الاوربي ويسعى الى التشبه به، وهو شعر يعانى من عزلة خانقة. ولا تطبع من دواوين شعرائه سوى بضع مئات من النسخ، على الرغم من انه مكتوب بـ«لغات محكية» لشعوب لاتعاني من مشكلة الأمية كما نعاني.

ان مسالة «جدار اللغة» ليست الا مسالة مفتعلة،على مانعتقد، وهي ان لم تكن قد انطوت على اهداف سياسية محددة،(٨٢) فانها انطوت على احساس عميق بالفشل الشعري، فالجدار الذي واجه يوسف الخال ليس الا «جداراً ذاتياً». فيوسف الذي اسس مجلة، وقاد تجمعاً، وتحمل تبعات القسط الاكبر من الشبهات التي احاطت بالمجلة والتجمع، ويوسف الذي جرب كتابة الشعر العمودي، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، وطرح في كل ذلك كل مالديه من قضايا وهموم، هذا اليوسف وجد نفسه، في نهاية الامر، وقد نضب، وقارب سن الشيخوخة، من دون ان يحقق انجازات شعرية كتلك التي حققها، في سن مبكرة، شعراء مثل السياب وادونيس والبياتي. فاصطنع للشعر العربي هذا الجدار، لينسف، كما يذهب الظن بنا، كل تلك الانجازات، ويتربع وحده على عرش «حداثة ما» حتى وان كانت مصطنعة مبتذلة.

هذه هي اذن «ازمة» يوسف الخال، فكيف هي ازمة الاخرين؟

الفوضى والاسئلة المميتة

مثلما يدهش الطفل بلعبة جديدة غريبة عليه، دهش تجمع شعر حين اكتشف «قصيدة النثر» فتشبث باكتشافه هذا وامتلأ زهواً.

لقد توهم انه قبض على مفتاح الابداع الشعري، فالتحرر التام من «القوالب الموروثة والقواعد الموضوعة» لابد ان يتيح له ارتياد ابعد الافاق الشعرية، والغوص وراء اعمق اسراره وابعد دخائله غوراً، فلم تعد ثمة قوانين قبلية ثابتة تخضع لها القصيدة، بل سيصبح لها، ولكل قصيدة، قانون خاص ينبثق من داخلها، وليس قانوناً خارجياً يشكل عبئاً على حركتها الداخلية، وقيداً يكبل حرية الشاعر ويتحكم بحدوسه ورؤاه، وعند ذاك لن تسقط القصيدة في فخ «النمط»، بل ستختار شكلها الخاص بها، وايقاعها المتفرد من اشكال وايقاعات لايحصرها عدد، وكلها قائم في افاق الاحتمالات الممكنة، وهذا كله مايدعوه انسي الحاج بـ«القانون الحر لقصيدة النثر». (٨٣)

غير ان هذا كان محض وهم كله، فقد ترتبت على ماسمي

بالتحرر التام من القوالب الموروثة والقواعد الموضوعة نتيجة مدمرة، ذلك انه لم تعد ثمة قواعد واضحة تحكم الكتابة الشعرية، ولا مقاييس صلدة يرتكن اليها، وحلت التعميمات الانشائية الخاوية والقيم المجردة، محل التنظيرات الرصينة والقيم المحسوسة القابلة للأخذ والرد والرفض والقبول. فصار «الايجاز» و«التوهج» و«المجانية» شروطاً لشعرية القصيدة، واستبدلت «موسيقى الوزن» بما سمي بـ«الايقاع» او «الايقاع الداخلي» و«وحدة القصيدة» القائمة على ترابط صورها ورموزها واشاراتها، بـ«الوحدة العضوية» التي لاتقوم الا على صور متنافرة واشارات متباعدة، ومفارقات هي اقرب الى اللعبة منها الى اي شيء اخر، وكل ذلك غامض هش لايقبل القياس، بل يلتبس فيه الحق بالباطل، وتتساوى على ارضه الادعاءات والحقائق. [84]

وقد قادت هذه النتيجة بدورها، الى نتيجة اخرى هي «الفوضى». ففي خضم الدعوات الملتبسة، دعوات من طراز: «الهدم والهدم والهدم» و«اول الواجبات التدمير»، و«الهسترة المميتة» [85] تشاعر الخاوون، وتطاول انصاف الموهوبين، وراحوا يحرقون البخور لانفسهم ولمن حولهم، ضاربين للناشئة اسوأ الامثلة على الاستسهال، وتزيين ركوب موجة التغرب والتغريب.

وعلى الرغم من ذلك كان يوسف الخال يقول «ان الفوضى التحريرية العارفة حالة طبيعية في مرحلة الانتقال من الجمود والتحجر الى اليقظة والنهوض» [86] فقد توهم ان الحرية التي يسعى اليها زملاؤه «تحيط نفسها بسياج من المسؤولية يمنعها من التعثر في الفوضى» ولكن هذا كان وهماً هو الاخر، او لعل الخال كان متفائلاً اكثر مما يجب. فهذه الفوضى كانت نزوة اناس مقطوعي الجذور، فتنهم نموذج غربي معين، فلم يكفهم انهم تغربوا فكراً، بل ارادوا ان يتغربوا شعراً، ويغربوا الشعر العربي معهم، فهم نظروا في شعر الغرب فاختاروا منه اتجاهاً بذاته، (السريالي) وراحوا يقلدونه ويتدرعون بتنظيراته، فكانوا هم ومجلتهم ورئيس تحريرها اولى ضحاياه.

لقد اراد بعضهم (يوسف الخال) ان يستعير دور جوسر ودانتي، واراد بعضهم الاخر (انسي الحاج) ان يكون رامبو الشعر العربي، او بروتونه، ولكنهم مالبثوا ان سقطوا في الجب الذي حفروه، فبعد فترة وجيزة من ذلك بدأوا حديثاً خافتاً خجولاً عن «الازمة» ثم مالبث ان تصاعد هذا الحديث فاذابه ندب ونواح انتهى بنهاية المجلة.

اجل، فان الاحساس بالازمة لم يبدأ حين وجد يوسف الخال نفسه امام «جدار اللغة» بل قبل ذلك. بدأ عندما اكتشف بعضهم «ان حركة التجديد اصبحت قاصرة على الشكل وحده ككل ادراك غير مبني على فهم صحيح لحركة التاريخ» [87] واحس بوجود خطأ ما في التطبيق، وبضرورة «ان تفسح المجلة صدرها للنقد الشديد القاسي» [88] لتلافي هذا الخطأ وتصويب التجربة.

ولكن لم يكد عام يمضي حتى ساء الحال، واكتشف التجمع ان مامر من عمر المجلة كان «امواجاً متلاطمة من الاضطراب والتحفز والتمزق» [89] ووجد نفسه امام سيل لاينقطع من «الاسئلة المميتة». ويقول انسي الحاج في هذه الاسئلة « هل من المفاجأة في شيء ان نسأل الان عن حالة ما نسميه «نهضة الشعر العربي»؟ هل اخذت هذه «النهضة» تتعثر؟ هل تمر بضائقة؟ هل جف ابداع روادها بضغط الحاجة، والبيئة، وانحراف الذات؟ هل بدأت تتجمد وتتطلع افقياً وورائياً وهي في بوادرها الاولى؟ هل استنفدت حركتها زخم دفعتها الاولى؟» [91]

ان هذه الاسئلة ليست مميتة في حد ذاتها، بل هي تعبير عن احساس بدنو الموت. احساس بجفاف الابداع وافلاس التجربة، وهو مايعبّر عنه تساؤل آخر من تساؤلات الحاج «اصحيح ان ماظنناه الكثير هو اقل من القليل؟». [90] بل ان هذا التساؤل يفصح عن احساس مرير بالخيبة، بسبب الهوة الواسعة بين ماكان يطمح اليه التجمع وما تحقق فعلاً.

لقد ظن شعراء التجمع، كما دلت على ذلك دهشتهم حين اكتشفوا قصيدة النثر وكتاب سوزان برنار، ان التحرر التام مما يعتبرونه «قيوداً» و«قواعد» سيؤدي الى تحقيق معجزات شعرية يكتسحون بها الشعر الاخر ويمسحون الارض ببقية الشعراء، في حين افضى بهم هذا «التحرر» الى طريق مسدودة. فقد كتبوا كثيراً، واثاروا حول ماكتبوا الكثير من الضجيج، ولكنهم لم ينجزوا في حقل الابداع الا القليل أليس هذا ماعناه انسي الحاج في تساؤله؟!

لقد سقطوا في الفوضى. في «اللاشكل». وتحول «اللاشكل» عندهم الى «شكل» بسرعة عجيبة. تحول الى «نمط» يتكرر في كل مرة، وتضيق امامه في كل مرة مساحات الابداع، فلا يملك من جديد سوى بعض الالاعيب السريالية الصغيرة لينتفخ بها. وبذلك اصبح ماكان يعتبره ادونيس «تمرداً اعلى في نطاق الشكل الشعري» [92] سجناً مؤبداً للطاقة الشعرية، والا فماذا بعد هذا «التمرد الاعلى»؟ اي تمرد؟ وعلى اي شكل؟ وماذا بعد وما كان يعتبره انسي الحاج «اللغة الاخيرة في سلم طموحه»؟ اية لغة؟ واي طموح؟

ولكن ادونيس كان من الذكاء بحيث انسحب من التجمع عندما بلغ هذا الاخير ماسمّاه عصام محفوظ بـ«ذروة المنحنى»، وهو لم يتخل عن الوزن كما تخلى عنه الاخرون، فكسب عنه الاخرون، بل ظل يراوح بين الموزون واللاموزون فكسب حرية الكتابة في هذا وذاك! واذا كان يوسف الخال قد خر صريعاً امام الجدار المزعوم «جدار اللغة»، فان فجيعة انسي الحاج كانت اكبر. فهو قد راهن بكل ماعنده على قصيدة النثر معتقداً ان التحرر من الوزن يمنحه «حرية شاسعة وامكانات لاتحصى في «عمل الخلق وطلب النهائي والمطلق»

ولكنه اكتشف انه كان على وهم كبير.

ان ماكتبه تحت عنوان «الاسئلة المميتة» لدليل على اكتشافه هذا الوهم، وهو في الوقت نفسه دليل على شدة فجيعته، والا فلماذا كل تلك الاسئلة اذا كان الامر لايعنيه هو نفسه بل يعني الاخرين؟ فلا شاعر يتحدث عن «جفاف الإبداع» الا اذا شعر بالجفاف يرعى في مخيلته قبل ان يرعى في المخيلات الاخرى. ولا شاعر يتحدث عن الهوة بين الطموح والمتحقق، الا اذا كان هو نفسه قد وقع في هذه الهوة او وجد نفسه على* شفيرها.

وهكذا استنفدت قصيدة النثر نفسها بعد سنتين او ثلاث من استيرادها، وانتهى الشعراء الذين اتخذوها شكلاً وحيداً للتعبير الشعري الى طريق مسدودة وخير مثال على ذلك انسي الحاج، فاذا كان الرجل قد كابر واستمر، ونشر ثلاث مجموعات بعد ايقاف مجلة شعر، فان هذه المجموعات لتشهد على سقوطه السريع في «النمط» و«التكرار».

لقد كان يوسف الخال اكثر تعقلاً حين عاد بعد كل هذا الضجيج الى كتابة الشعر الموزون، وان اقترب به اكثر من ذي قبل، من روح النثر. اما محمد الماغوط وعصام محفوظ فقد آثرا السلامة بالكف عن الكتابة، في حين كان ادونيس اذكاهم جميعاً حين آثر التنويع، وجمع بين الموزون واللاموزون ولم يبق من ينط في الساحة من فرسان التجمع الى جانب انسي الحاج، سوى شوقي ابو شقرا بمقطوعاته السريالية الساذجة والمفتعلة.

وهكذا اثبتت التجربة ان «قصيدة النثر» ليست ارقى اشكال التعبير الشعري، كما اوهم تجمع شعر نفسه، وحاول ان يوهم الاخرين، ولا هي «التمرد الاعلى في نطاق الشكل الشعري» بل هو شكل من اشكال التعبير النثري التي تتشبه بالشعر للاستفادة من بعض خصائصه، وليس فيه مايبرره سوى ذلك.

اننا لانتوقع ان يتقبل تجمع شعر هذه الحقيقة، ولكنه هو الذي عانى منها في اية حال. وسواء تقبلها ام لم يتقبلها، فانها ازمته الحقيقية، وفشل مشروعه الشعري الخاص، هذا الفشل الذي قاده الى اليأس والحكم على المجلة بالتوقف عن الصدور.

خلاصة دور

على الرغم مما احاط مجلة شعر من شبهات، وما اطلقت من دعوات مريبة، يمكن تلمس جانبين في الدور الذي قامت به منذ صدورها حتى اختفائها: جانب سلبي هو نتيجة للافكار التي بشرت بها وضرب شعراؤها ونقادها المثل عليها، وجانب ايجابي نجم عما ناقشت من قضايا واثارت من تحديات ومحفزات.

لقد ظهرت مجلة شعر، كما قلنا، في ذروة حقبة تميزت بصعود النضال الوطني والقومي، وشيوع ثقافة تعبّر عن مضمون هذا النضال وتشد من أزره. ولذلك بدت المجلة، في ماطلقته من دعوات، تياراً مضاداً لهذه الثقافة، ومكرساً لخدمة ثقافة*اخرى معادية، اذ لايمكن تفسير دعواتها الى نبذ اللغة العربية الفصحى، واستعمال اللهجة العامية في الكتابة، والكتابة بالاحرف اللاتينية، الا من زاوية النظر هذه، وهذا ينطبق على موقفها من «الالتزام» و«الملتزمين» ودعوتها الى التخلي عن الايديولوجيا والسياسة، وكذلك موقفها من «التراث العربي» وتشكيكها به، وحطها من قيمته، هذا فضلاً عن الترويج لثقافة انعزالية من حيث صلتها بالثقافة العربية، وغربية من حيث صلتها بالثقافة الانسانية.

ترك هذا كله، كما اوضحنا في مباحث سابقة، تاثيراً سلبياً على قطاع من الجيل الجديد، ولاسيما في لبنان. فالدعوة الى نبذ الفصحى ادت، وان هي قد اخفقت، الى استخفاف هذا القطاع من الشباب باللغة وقواعدها، وبالكتابة واساليبها، والنظر الى التراث العربي نظرة استعلائية جاهلة، بل غاشمة لفرط جهالتها، والحط من قيمته، والافتئات عليه، وهو مالم تعرفه امة من الامم.

واسهمت الافكار المضادة للالتزام التي بثتها المجلة في تفشي الافكار العدمية والعبثية في هذا القطاع من الشباب، اذ وجد في هذه الافكار غطاءً نظرياً يلوذ به في ظروف الازمات والنكسات، وينصرف تحته الى العناية بالتجربة الداخلية للاديب، واهمال ماعداها، والتقليل من شأنه ومن شأن كل كتابة ايجابية عن قضايا الوطن والامة، واعتبارها تملقاً للشعب، او استرضاء للسلطة، او اهتماماً بالجزئي والظرفي، وانشغالاً عن القضايا الوجودية الكبرى.

واذا كان تجمع شعر قد خرج من الدعوة الى «التحرر التام من القوالب التقليدية الموروثة والقواعد الموضوعة» بالاخفاق، فسقط في النمطية على مستوى الشاعر الفرد ومستوى الحركة كلها، فانها ادت لدى مقلديه الى فوضى اعم، واستسهال اكبر، وارتجال اسوأ، فكثر ادعياء الشعر والمتطفلون عليه، واستهين بعلم العروض، واعتبرت معرفة الوزن من شؤون التقليديين المشدودين الى الماضي والمتقوقعين المتخلفين.

وعلى الرغم من ان تجمع شعر لم يعترف بمسؤوليته عن الاخفاق الذي انتهت اليه تلك الدعوة، القى بالتبعة كلها على مقلديه من الجيلين اللاحقين. فها هو ادونيس يقول، بعد اكثر من ربع قرن على اطلاق تلك الدعوة:

«وها بعضهم، وخاصة في لبنان، يكتبون شعراً بالنثر، بطرائق ومستويات تعود بهم الى مناخ التقليدية التنميطية انهم يستعيدون بشكلية النثر، شكلية الوزن نفسها..»(٩٣)

اما يوسف الخال فيذهب مذهباً ابعد اذ ينعى على هؤلاء ضحالتهم، وضعف لغتهم، ورفضهم التعلم، المقترن بالتبجح والادعاء، ولايملك الخال الا ان ينصحهم بالعودة الى التراث الشعري العربي (؟!) وباتفان لغة اجنبية.(٤٤)

ولكن، على الرغم من ذلك، كان لحركة مجلة شعر تاثيرها الايجابي الذي لاينكر. ويمكن تلخيص هذا التاثير بالنقاط الاتية:

١ ـ ان مجلة شعر اسهمت في رفد حركة التجديد بنسغ جديد اضاف اليها حيوية جديدة، وفتح امامها افاقاً اوسع.

٢ ـ واسهمت المجلة ايضاً في شحذ حساسية الشاعر تجاه القوالب الثابتة، وغدت فيه روح التمرد عليها، وجعلت من البحث عن اشكال جديدة تلائم المضامين الجديدة هاجساً مستميداً من هواجسه.

٣ ـ لفتت النظر الى اهمية العناية بالتجربة الداخلية، وشجعت الشاعر على العودة الى ذاته بعد ان افرط في السياحة الخارجية، وعلى الرغم من انها لم تكن الرائدة في هذا الميدان، الا انها هي التي جعلت منها قضية جديرة بالاهتمام.

٤ ـ اذكت في الشاعر روح البحث عن شعرية جديدة في اللغة خارج حدود البلاغة التقليدية.

٥ ـ يسرت للعديد من الشعراء الذين لايحسنون لغة اجنبية فرصة الاطلاع على نماذج مهمة من الشعر العالمي.

وبعد فقد كان بامكان مجلة شعر ان تلعب دوراً افضل من الدور الذي لعبته لو لم تذهب مذاهب مشبوهة في تطرفها ومبالغة في ادعاءاتها، وموغلة في خفتها.

الهوامش:

(١) ظلت هذه العبارة مثبتة في الغلاف الداخلي للمجلة حتى العدد الاخير (٣١ ـ ٣٢).
(٢) اصدرت المجلة عددا مزدوجا اخر هو العدد (٧ ـ ٨).
(٣) و(٤) اباريق مهشمة
(٥) شظايا ورماد
(٦) اغاني المدينة الميتة وقصائد اخرى
(٧) شعر/ العدد ٢/ص ١٠٤
(٨) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر/ ص٦٣
(٩) المصدر نفسه/ راجع هامش ص٦٤ في مايتعلق ببعض من ورد ذكرهم.
(١٠) شعر/ العدد/ص ١٣٦
(١١) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر/ هامش ص٦٤
(١٢) شعر/ العدد ٩/ص١٣٦
(١٣) شعر/العدد ٤/ ص٣
(١٤) الجمر والرماد/ ص٨٢
(١٥) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر/ هامش ص٦٤
(١٦) الادب العربي المعاصر/ اعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الاول ١٩٦١/ ص٣٨ ـ ٣١
(١٧) شعر/العدد ٤/ص١١٤
(١٨) اصدر بعدها «القصيدة ك» و«ملعقة توفيق صائغ».
(١٩) صدر له بعد ذلك «المدار المغلق» و«لوعة الشمس».
(٢٠) شعر/العدد ٢/ص١١٢
(٢٠) السريالية وتفاعلاتها العربية ص٤٩ ـ ٥٨وص٧٥ ـ ٨١
(٢٢) شعر/العدد ٦/ص١٥٢ ولاحظ نموذج الماغوط المنشور في العدد نفسه.
(٢٣) شعر/العدد ١٦/ص١٤٦ ـ١٤٧
(٢٤) يظهر هذا في تصريحات وكتابات مختلف شعراء التجمع ونقاده. ولاسيما تصريحات يوسف الخال. لاحظ مثلاً ماكتبه عصام محفوظ في جريدة النهار ونقلته مجلة شعر/العدد ٢٩ ـ٣٠ المقدمة.
(٢٥) الطبعة الاولى من الكتاب صدرت في بيروت عام ١٩٦٠. وليس فيه عن الشعر سوى ثلاث مقالات: الاولى عن وولت ويتمان وقصيدته اغنية نفسي (١٩٥٣) والثانية عن الشعر الامريكي الحديث (١٩٥٥) والثالثة عن مجموعة «ثلاثين قصيدة» لتوفيق صائغ. وهي بعنوان «جب الاسود».
(٢٦) نشرت المقالة في العدد (٢٢) من شعر. كما نشرت في كتاب «الرحلة الثامنة» لجبرا.
(٢٧) راجع رسائل السياب الى ادونيس بعد خروج الاخير من تجمع شعر. ورسائله المتاخرة الى سهيل ادريس/ كتاب «رسائل السياب» الذي اعده ماجد السامرائي
(٢٨) راجع مثلا شعر/العدد (٣١ ـ ٣٢) ص١٤١
(٢٩) شعر/ العدد ٢٤ ص١٣٨ ـ ١٥١
(٣٠) عنوان المجموعة «صوت الاخرين».
(٣١) شعر/ العدد ٢/ ص٩٦ ـ٩٩.
(٣٢) شعر/العدد ١١/ص٨٠.
(٣٣) شعر/العدد ٣١/ص١١٦ ـ١١٩
(٣٤) نفس المصدر/ص١١٤
(٣٥) شعر/العدد ٢٥/ص١٤١ ـ ١٤٣
(٣٦) شعر/ العدد٤/ص٤
(٣٧) و(٣٨) شعر/العدد ٣/ص١١٦
(٣٩) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر/هامش ص٦٤ وشعر /العدد ٣/ص١١٥ ـ١١٦
(٤٠) راجع الهامش رقم (٢٤).. وراجع ايضا مايقوله انسي الحاج في مقدمة مجموعته (لن) ـ ص٧ ـ٩ وفي شعر/العدد ٢٠/ص٣٣
(٤١) الصحراء ترمز الى كل ماهو عربي، والبحر يرمز الى ماهو فينيقي ومتوسطي وغربي.
(٤٢)يعتقد ادونيس ان هناك عوامل كثيرة مهدت لقصيدة النثر منها «التوراة والتراث الادبي القديم. في مصر وبلدان الهلال الخصيب، على الاخص» راجع مقالته «في قصيدة النثر»/ شعر/العدد ١٤/ص٧٧. وراجع ايضاً مقدمة مختاراته من شعر يوسف الخال/ص٢٣ ـ ٢٦
(٤٣) يقدم كمال خيربك تقسيماً مشابهاً في كتابه «حركة الحداثة في الشعر العربي» وقد استفدنا من هذا التقسيم بطريقتنا الخاصة/ راجع الكتاب المذكور/صف٧٨ ـ٨٠
(٤٤) راجع شعر/ العدد ١٥/ص١٣٨ ـ١٣٩
(٤٥) يوسف الخال/قصائد مختارة/ص٢٣ ـ ٢٦
(٤٦) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر/ص٨٠

(٤٧) مقدمة مجموعة «لن»/ص٨ ـ ٩
(٤٨) نفس المصدر
(٤٩) شعر/ العدد ١/ص١٠٨ ـ ١٠٩
(٥٠) شعر/العدد ٣/ص١١٤
(٥١) الادب العربي المعاصر/اعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الاول ١٩٦١/ص٤٠ وص١١٩
(٥٢) نفس المصدر/ص١١٢ ـ ١١٨
(٥٣) ليس هذا وحده سبب انسحاب ادونيس، بل هناك اسباب اخرى منها ماهو شخصي ومنها ماهو سياسي
(٥٤) مجلة الاداب/العدد الثالث/السنة ١٤/اذار ١٦٦/ص١٩٧
(٥٥) رسالة الى يوسف الخال من ادونيس/مجلة اليوم السابع/الاثنين ٢٣ اذار ١٩٨٧
(٥٦) لم نتعرض في هذا المبحث لموضوعة «تفجير اللغة» او «تجديدها» لانها موضوعة ادونيسية ليس لاحد من شعراء التجمع شان اساسي لها.
(٥٧) ظلت هذه الملاحظة مثبتة في الغلاف الداخلي للمجلة حتى عددها الاخير.
(٥٨) شعر/العدد ٣/ص١١٤
(٥٩) شعر/العدد ٤/ص٣
(٦٠) شعر/ العدد/ص
(٦١) شعر/ العدد ٦/ص١٥٢
(٦٢) شعر/ العدد ٤/ص١٢٥
(٦٣) شعر/ العدد ١٤/ص٧٥ ـ ٨٣
(٦٤) نفس المصدر /ص٨٢
(٦٥) لن /ص١٣
(٦٦) راجع مثلا مايقوله يوسف الخال عن ذلك في شعر/العدد ٩/ص١٣٦
(٦٧) نشر ستيفن سبندر في حينه اعترافا ذكر فيه انه لم يكن يعلم بان المنظمة العالمية لحرية الثقافة تمول من قبل المخابرات المركزية الاميركية، وانه خدع. فاستقال من رئاسة تحرير «انكاونتر» ولكن المجلة استمرت في الصدور. ونشر توفيق صائغ اعترافا مماثلا، واستقال هو الاخر من رئاسة تحرير «حوار» غير ان «حوار» لم تستمر في الصدور.
(٦٨) شعر/ العدد ٤/ ص١٢٠
(٦٩) من الكتب التي ترجمها يوسف الخال: «خواطر عن امريكا» لجاك ماريتان ـ بيروت ١٩٥٨ و«ابراهيم لنكولن» لكارل ساندبرغ ـ بيروت ١٩٥٩ وشارك انيس فاخوري في ترجمة كتاب «الحكماء السبعة» لـ ه. ب. فان وسب ـ بيروت ١٩٦٣، وهناك كتب مشابهة ترجمها محي الدين محمد وغيره.
(٧٠) شعر/ العدد ٤/ ص ٤
(٧١) الادب العربي المعاصر ـ اعمال موتمر روما المنعقد في تشرين الاول /سنة١٩٦١ ـ راجع الفقرة (٢) من تقرير الخال الى المؤتمر.
(٧٢) راجع مثلا مقدمة العدد ٤، ومقدمة العدد ١٥، ومقدمة العدد ١٦، ومقدمة العدد ١٩ وغيرها.
(٧٣) رسالة الى يوسف الخال من ادونيس/مجلة اليوم السابع/ الاثنين ٢٣ اذار ١٩٨٧
(٧٤) نفس المصدر
(٧٥) لم نتوفر على بيانات توزيع المجلة لنتعرف على مدى انتشارها.
(٧٦) شعر/ العدد ١/ص١٠٩
(٧٧) رسالة الى يوسف الخال من ادونيس/ اليوم السابع/ الاثنين ٢٣ اذار ١٩٨٧
(٧٨) شعر/ العدد ٢٧/ ص٨
(٧٩) شعر/ العدد ٣١ ـ ٣٢/ ص٧ ـ ٨
(٨٠) و(٨١) الادب العربي المعاصر/ اعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الاول ١٩٦١/ تقرير يوسف الخال/ ص٣٧ ـ ٣٨
(٨٢) الفقرة الثانية من تقرير الخال في مؤتمر روما تلقي ضوءاً كاشفاً على هذه الاهداف. ومما جاء فيها قوله «كم حاول اسلافنا، في مختلف مراحل تاريخنا ان يرسموا بالدماء حيناً والدموع حيناً آخر، خطوط هذه الحدود ويفرضوا في نطاقها وحدة لغوية وحضارية فاخفقوا. وكانت آخر المحاولات الاسلام. وحين اخذ يتصدع ككوة سياسية واجتماعية في عالم اليوم، احللنا محله فكرة القومية. فهل ننجح نحن حيث اخفق اسلافنا من قبل؟»
(٨٣) لن/ص١٣
(٨٤) لن/المقدمة
(٨٥) لن/المقدمة
(٨٦) شعر/العدد ١٢/المقدمة
(٨٧) و(٨٨) شعر/العدد ٢١/ ص٥ ـ٦
(٨٩) و(٩٠)و (٩١) شعر /العدد ٢٧/ ص٧ ـ٨
(٩٢) شعر/ العدد ١٤/ص٨٢
(٩٣) رسالة الى يوسف الخال من ادونيس/ اليوم السابع/ الاثنين ٢٣ اذار ١٩٨٧
(٩٤) النهار العربي والدولي/ العدد ٤٥٧/ ٩ شباط/١٩٨٦

المصادر والمراجع الاساسية:

١ ـ شعر/ المجموعة الكاملة
٢ ـ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر/ كمال خير بك/ المشرق للطباعة والنشر والتوزيع/ بيروت الطبعة الاولى ١٩٨٢.
٣ ـ الادب العربي المعاصر/ اعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الاول ١٩٦١/ منشورات اضواء
٤ ـ لن/ انسي الحاج/ دار شعر/ بيروت ١٩٦٠
٥ ـ الجمر والرماد/ هشام شرابي/ دار الطليعة/ بيروت ١٩٧٨.
٦ ـ السريالية وتفاعلاتها العربية/ عصام محفوظ/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت ١٩٨٧.
٧ ـ اباريق مهشمة/ عبدالوهاب البياتي/ منشورات الثقافة الجديدة/ بغداد ١٩٥٤
٨ ـ شظايا ورماد/ نازك الملائكة/[دار العودة/ بيروت ١٩٧١
٩ ـ اغاني المدينة الميتة وقصائد اخرى/ بلند الحيدري/ بغداد ١٩٥٧/ بلادار نشر.
١٠ ـ الاداب/ العدد الثالث/ السنة ١٤/ اذار ١٩٦٦
١١ ـ اليوم السابع/ الاثنين ٢٣ اذار ١٩٨٧.
١٢ ـ النهار العربي والدولي/ العدد ٤٥٧/ ٩ شباط ١٩٨٦
١٣ ـ يوسف الخال/ قصائد مختارة/ دار شعر/ جمعها مع مقدمة علي احمد سعيد (ادونيس)/ بلاسنة طبع.

شعر

قصيدة الدار

محمد القيسي

القرميد

إذا مَرَّ قرميدُك البَلَدَيُّ،
تهيأ عشرون ضِلعاً على بَابِ صَدْري
وَطَوَّقَ قلبي الرضَا
وَالهُدوء وَإنْ غاب ضاق الفضا
ضاق مسرى العصافير فيَّ،
وحوّمتُ في يرقات النشوء
اعيد ضلوعي إلى بيتها
واعيد رقاع التعازي الى مرسليها
واجمع ماء الوضوء
الى اي يوم سواه
فليس لقرميد غيرك امشي
وليس له غير عرشي
ومثلي يطوّح في الريحِ مثلي ينوء

الطاقة

وعالية
اذكر الآن رَفرافَها عاليا
كان رفرافها عاليا
تعشعش فيها العصافير دوما
تعشعش حتى ليحزنني
ان تظل تعشعش دون وصول يدي
فكيف سانصب فخاً
واصطاد بعض الفراري الحجارة ليست تصيب
ولم تشف لي اي يوم غليلاً
واعرف لا سلَّماً عندنا لأصير طويلا

■

واعرف طاقة دارٍ بعيدةْ
تقوم وحيدةْ
على طرفٍ من كروم البلدْ
بعيداً عن «البير»
اقرب من دار عمي الى المدرسة
واعرفها جيدا من حنين الاصابعِ
اعرفها من وقوفي طويلاً
اشاهد كيف تزوَّد بالقش
كيف تحطّ وكيف تطير الحساسين عنها،
وتتركني قاصراً، غاضباً
اتوعَّدها بالصراخِ
وماذا سافعل حين ساغدو طويلاً

■

وصرت طويلا
ولكنها لم تعدْ،
لم تعد طاقة الأمس لي طاقةً
لم اعد اتلهى وراء العصافيرِ
شختُ
وظلت معي طاقة من زمان الطفولة،
تهتف بي ان اعود طويلا
واهتف من دار منفاي اهتف:
ليت الزمان يعود قليلا

النافذة

ونافذةٌ من خشبْ
لامَ محمدْ
تطلّ على شارع لم يعبَّدْ
وحاكورةٍ للخضار مسورةٍ بالبلخ
تطل على الافق والناسِ
من تحتها يذهب البائعون الى سوقِ يافا

كما يسرح الحاصدون الى قمحهم
ويمر الرعاةُ
تمر الصبايا الى العين من تحتها
ومنها تطل وتنده امُ محمدْ
على اخواتي
ومنها يصيح ابي يا محمد
تعال فقد صادني الانجليز أخيرا
تعال فاني ساذهب
وامضي لالعبْ
ونُجري سباقا الى النافذةْ
ومن دار ام سندْ
ركضتُ ومازال يركض فيَّ الولد
ولم اصلِ النافذةْ

الحيطان

ومن طينٍ هي الحيطانُ، من تبنٍ
ومن قصلٍ
ومن عرقِ النواطير
تظل الريح تضربها بلا شفقةْ
طوال اليومْ
ومن جهة الكروم تهب غامضةً،
وتبكي كالنواعير
ونركض حولها في الصيفْ
نزيّنها بالوانِ الطباشيرِ
ونرسم فوقها شجراً
واشكالاً بلا معنى
خطوطاً لا تقرُّ
مربعاتٍ
او
دوائرَ للعصافيرِ
وقبل النومْ
نبللها ونسرع في الدخولِ
لان صبري ذكر الاولاد بالواوي
فدب الخوفْ

الباب

في الليل الدامس ترتبط الاشياء
بصداقات غامضة
والحيواتُ النائمةُ يُوحّدُ ما بين الحيوات النائمة،
ازيز وخططْ
لنهاراتٍ تبدا في سحرِ العتمةِ
وابي لوشاء
بهدوء لو شاء لاطبق هذا الباب عليهِ
وعالج وحدته في النوم، وخلّى
الليل الدامس في الخارج ليلاً دامس؟
لكنَّ سراج الدار اضاء
وابي ولج الساحة في وقعٍ مكتومْ
والضيف على مبعدةٍ في الظلِ
يقظاً كان
وكان الليلْ
يسترسل في ملكوت لا يجرحه شيء
غيرُ صرير البابْ
جمَّع بعض القهوة والخبزِ
وظل صريرُ البابْ
يقرع خلف ابي
ظل البابْ
مفتوحا لرجال ياتون ويمضون سريعا
وانا أكبر حتى غابْ
ظلُّ ابي
والبابْ

سيدة في الماضي .. سيدة في الحاضر

خضير عبد الامير

قصة

هي امرأة مثل كل النساء اللواتي يصادفهن البعض.
وهي امرأة لاتمتلك شيئاً زائداً بنظر الآخرين الا في نظري ، ووقع مثل هذا الامر يحدد اكتمال انوثتها في رأيي ويسبغ عليها شيئاً فائضاً قد اتباهى به الا هذا البعض الذي لايهمه من امرها شيئاً . هي امرأة جميلة وجمالها موزع بين مكامن الجسد ومرأى المشاهدة المباشرة، واعني هناك تناسق بين الوجه والشعر والطول وبين حركة الجسد عندما تسير ، ومع ذلك فهي امرأة عادية ولا يثير شكلها عند الآخرين انتباها ، الا عندي ، فقد تطابق الشكل والصورة الحاضرة لسيدة انيقة ، بتلك الرؤية المحملة ببعد الطفولة والشباب لفتاة لم تصل بعد لعقدها الثاني رغم رؤيتي العريضة لها من انها فتاة او سيدة او شيئاً غامضاً بعيداً عني احياناً ولكنه يثير في نفسي عدة اعتبارات ، اهمها انها فتاة اثارت طفولتي واستقرت في سنوات حياتي .

كنت قد التقيت بها مرات قليلة متباعدة على مدى الثلاثين عاماً الماضية ، وتلك اللقاءات لم تكن تعني عندي شيئاً حاسماً سوى العودة الى تساؤلات والى حديث مقتضب مع النفس او الهمس في دهاليزها البعيدة المظلمة والمضيئة على السواء ، وتمر تلك المصادفة او غيرها مروراً سريعاً لتلتف في ثنايا الزمن ثم لتتحول الى مجرد ذكرى تطمسها ظروف الحاضر وتحيطها ثنايا الواقع ، وبعدها يتوقف كل شيء لدقائق ، واثناء مرورها او اثناء وقعها وتحولها الى قوة متفجرة لها بعد غائر في شرخ الزمن الذي اصابني وحدي .

(هكذا كنتُ اعتقد) ولكن النوازع البعيدة الملائمة لحالات الانسان الاولى بقيت عالقة بي ، منها : انشدادي لنفسي من خلال وجود هذه السيدة وانشغالي بها وبعالمها الفذ السعيد الذي تصورته . لقد رأيتها .. فهي المرأة التي اوقعتني في حبائل الطفولة ، هي بعمرها الحالي وزمنها السائد الذي لم ينقطع ، وهي السيدة التي مهما حاولتُ ان اخمّن شيئاً من امرها فلم استطع ، صحيح ان وجودها الحاضر اثار فيّ نوعاً من دهشة ، وشيئاً من تساؤل ، الا ان وجودها الآن وهي قريبة مني احيا في نفسي تلك الرؤية والمشاهدة المتفاوتة في بعدها وعبر حبل لامرئي من السنوات الباهتة .

لقد رأيتها الآن تدخل ممر المستشفى ثم تقطع تذكرة وتمر صامتة ثم تجد قربي مكاناً خالياً فتجلس ، هذا هو كل ما في الامر .

ولكن ، كنت مستعداً ، واستعدادي ليس وليد تلك المشاهدة السريعة او تلك الحركة العادية منها ، بل هو ايضاً رؤية غائرة في جرح الزمن وعمقه وهو تجمّع محصلة تلك المشاهدات الماضية وماتركته في نفسي من امتثال لدور المخيلة الصعب .

وكنت حاضراً في وقتي الحالي وانا اجلس على مصطبة داخل احد ممرات المستشفى ، بل وكنتُ مستعداً لاعادة كل تلك التصورات المخزونة البديعة المحملة بالاسئلة والمثقلة

بعوامل ، اقلها الاستغراب الذي تركته نظرتي لها وعبر عقود من السنين ، وفي كل مرة يقع نظري عليها ، حيث أبقى لدقائق مستعيناً بصورتها الحالية المتجددة ، او بصورتها الماضية لا فرق بين الصورتين ـ كما أراها الآن ـ فالفرق الوحيد هو الزمن نفسه في بعده الغائر السحيق المترب الذي انتهى وتخلص حتى من ادق الذكريات نفسها . بين اصابعها تذكرة المستشفى وهي تجلس ثم تتلفت ، ويظهر انها اكتشفت مكانها البعيد عن غرفة الطبيب ، وان هناك من سبقها ، ثم تجد البعض جالساً لايتحرك ، وتجد في جانبها رجلاً لايريدها ان تبتعد عنه

جلست السيدة الانيقة قربي تماماً ، وحينما تلفتَ رأيت البداية عبر اشخاص ينتظرون مثلي ومثلها .

وكنت اجلس في راحة هادئة يشوبها شيء من اضطراب داخلي، وهذا ما يحصل لي عادة عندما ادخل على اي طبيب

ليفحصني ، وكنت اخشى من اشياء اقلها : هو عدم معرفة الطبيب بما ينتابني من اضطراب فيخمن ان الذي بي هو مرض ، ولكن في كل مرة اكون امام امتحان عادي اخرج منه الى واجهة الشفاء . بدت السيدة قربي صامتة حتى انني كنت استمع الى تنفسها وارى حركة صدرها وقد بدت في حركتها الطبيعية نفسها ، تلك الفتاة التي سلخت من زمنها عمراً بعيد الغور واحتفظت بكيان طفولي وبوجه جميل وبقوام لا تعادله الثلاثين من العمر ، وعبر كل هذه النظرة المتملكة القريبة فقد بدت وكانها تلك التداعيات التي تنتابني في كل مرة ، اذ بدت وكانها اكبر مني وتمثلتها فتاة شقراء قوية لكأنها من لاعبات (التنس ركت) ، وقد كنت

فعلاً أدرك شكلها وجمالها وتوحدها احياناً او تفردها باهتزاز جسدها عندما تسير ، حركة الرأس الى اليمن ثم الى الشمال وبعدها لااعرف عن عالمها الخاص شيئاً ، وكنت تلميذاً معها ومع العديد من تلميذات وتلاميذ مدرستنا الخاصة .

هي رؤية لاتكاد تتجمع مع بعضها حتى تنفرط كحبات من ورد القداح الابيض المنعقد بخيط ، وهي نظرة وامعان كدت استحضرهما اكثر من مرة ومن خلال السنوات الماضية بالرغم من بعدها تماماً وعبر كل تلك الايام رأيتها مرة تقف قرب باب دار ، وعرفت انها من هناك وتسكن في تلك الزاوية من المحلة ، وعرفتها تماماً ولم تعرفني او لم تكد تتذكر شيئاً حينما وقع نظرها عليّ وادركت انها اكبر مني والا لعرفتني اولتذكرتني ، ورحت اتملى شيئاً من ذكريات طفولة سرعان مانسيتها ، فقد كان الشباب بيننا

وله احكامه ، وبدت في تلك السنوات البعيدة كجرح يثير الألم ولايسكن النفس لشحوب في وجهها وانسدال خصلات الشقرة فوق بياض البشرة ، وقلت في سري : انه لون الانوثة وخصب حال الجسد عند الفتيات الناضجات ، وانشغلت بنفسي التي كانت في قمة تأهبها وتلهفها لحياة بدت لي صعبة ومخيفة وساكنة وممتعة وهي في حالات شتى من التصورات التي لم تدع لي فرصة للمراجعة او للتوقف الاقليلاً ، ورأيتها قربي ، اقتعد معها مصطبة في ممر تحتبس به الانفاس وتعبق حوله روائح المعقمات والادوية ، وقد عبرنا سوية جميع مراحل تلك الاحلام الطفولية البعيدة ، ثم توغلنا في عوالم اساسها مستمد من قوة وطاقة خزينها فينا ، ومن دفق حيويتنا ، وكنت أجد الاشياء بجميع وجوهها ، الحلو والمر والجميل والقبيح كلها ملتصقة بي تماماً ، تلك التي لم اخطط لها لكي تنمو وتتصاعد في داخلي وإنما رحت عابراً اسمى الفترات الحياتية واجملها واقبحها وامرها نحو تحولات في الشكل وفي المظهر وفي الصورة ، وحينما عدتُ الى الوراء ، الى الماضي لم اجد نفسي ولم اكن هناك ابداً واحسست بقيمة ما

هو مختزل ومتحول الى عقود من السنين اقلها تلك المشاهدة التي مكنتني من ان اعرف نفسي جيداً ومن خلالها هي زميلة الطفولة ثم ملاحقتي لها غير المقصودة وهي في طور شبابها ثم الوقوف عند ناصية انوثتها وفتنتها التي كانت تثير عندي شتى الهواجس والاحاسيس ، وتفتح امام وجهي ابواباً موصدة من سنوات الماضي ولهوها الساكن .

بدت السيدة الشقراء ضجرة وهي تتطلع الى شرودي والى مكان مرور المرضى من مراجعي المستشفى ، ثم بدت فترة طويلة فكأنها ذلك الدهر البعيد او كجزء منه ، ثم رأيتها تعبّر عن حيرتها بابتسامة وهي تلتفت نحوي وتسأل :

ـ هل الطبيب موجود ؟

ـ نعم موجود .

حدّقت في الجالسين قبلنا وقالت :

ـ اذن لماذا هذا التأخير ؟ .

قلت بلا مبالاة : .

ـ انه بطيء في فحصه وسريع في الوقت نفسه كالزمن تماماً .

ثم سألتها :

ـ هل تدركين ياسيدتي معنى الزمن ؟! .

بدت السيدة مندهشة وتساءلت :

ـ ماذا تقصد من فضلك ؟

اجبتُ :
- لم اقصد شيئاً ، وانما وددتُ العودة الى ماضي الايام ، والى تلك الدوافع التي اوصلتنا الى وجودنا هنا .
واشرتُ بيدي الى نفسي واليها ، ثم اعقبتُ :
- طبعاً مع الفرق بيننا .
بدت مندهشة اكثر ومتطلعة لي ، وهي بمحاولتها الجادة الواضحة تحاول ان تبدو على سجيتها الا ان شكلها المتغير فضحها ، فبدت متسائلة :

- عفواً هل تعرفني ؟!
قلت :
- كل المعرفة او بعضها ، وهي معرفة بعيدة لاتتذكرينها تماماً ، كما انها مرتبطة بوشائج الطفولة وببدايات كل منا

سكنت حركتها وبدت معي تماماً ، واحسست بها قربي اكثر وقالت :
- هل تعني ، اننا كنا نعرف بعضنا في المدرسة مثلاً ، او السكنى متجاورين في محلة واحدة ؟ .
قلت بسعادة غامرة :
- تبدين ذكية كما كنت ، وقد توصلتِ تماماً الى ماكنتُ اقصد .
هل تذكرين مدرستك الاولى ؟ .

صمتت لحظة وتطلعتْ بوجهي .
قلتُ :
- اذكرك ياسيدتي ، انها مدرسة هارون الرشيد ، أتذكرينها جيداً ؟
بدت كالساهمة ، او كالذي مر عبر الزمن مسرعاً واخترق كل الماضي بعينين بدتا مشعتين ولا معتين ، ورأيتها تتحرك في جلستها ثم تفتر شفتاها عن شبح لابتسامة بدت خفيفة ، ثم التفتت اليّ وهي تهمس .

- لكانني اعرفك جيداً .
قلت مؤكداً وقاطعاً لترددها :
- ولكنني اعرفك جيداً ، انت فتاة لاتكبرين ابداً ولاتشيخين ، عفواً اعني لم يفعل الزمن فعله بك ابداً .
مدت يدها نحو جسدها ومرت على عضديها بكفين مفتوحتين وقالت :
- كيف لااكبر وقد تزوجتُ مبكراً وانجبتُ .
قلت :
- اذن ، انت فتاة خالدة وباقية كما عهدتكِ .
بدت سعيدة وقد تضرج وجهها بحمرة شفقية ونظرت نحوي ثم همست .

- هل تتذكر مدرستنا جيداً ، وتتذكر معلماتها ، والبنات والأولاد الذين كانوا قلة فيها ؟!
قلت:
- وانت هل تتذكرينها جيدا ، موقعها في زقاق سينما الحمراء وتلك الازقة المتفرعة الى سوق الشورجة وشارع الرشيد والى ازقة الكنائس .

قلت:
- الله ، كم كانت بناياتها نظيفة ومتميزة بالرغم من انها دار كبيرة.. نظرت في وجهي. وكنت اثناء كلامها ابتعد عن وجهها وعنها كلية لاجد في نفسي تلك المقدرة على العودة لتلك العوالم البعيدة، ولامنحها فرصة للتذكر، هي ايضا وددتها ان تكون بمستوى الحالة الحلمية التي تتلبسني او التي تتعشقني ثم لتأخذني بعد ذلك الى وقائع بعيدة احسبها حاضرة في ذهني وفي تصوري.
قلت:
- واحيانا عندما تغمر باحتها السفلى مياه النزيز؟
قالت:
- كنا نتجمع في الشرفة العليا ونواصل احيانا احتفالات يوم الاثنين.
هززت رأسي مستعيداً تلك المشاهد الصغيرة، عصر يوم الاثنين وتغرد الفتيات بالاغنيات والاناشيد المحببة التي تنتهي بتقديم قطع من الكعك المحلي بالسكر والكريمة.
تطلعت بشرود . وبدت هامسة :
- ها.. اين ذهبت؟ أنت معي الان؟

- اجل ياسيدتي معك، نحن في احتفال يوم الاثنين.
بدا صوتها خافتا مرددا، ورأيت شفتيها مطبقتين. وكان وجهها كعهده مشعا بالبياض ومكتسيا بلون الحمرة.
«ايدي وايدك نشد الحبل شوية شوية،
ونسقي البساتين والناس نايمين».
ولم يكن صوتها فقط، كان صوتا اخر كصوتي تماما يشترك معها، وفجأة قالت:
- هل تتذكر ست جوزفين؟
قلت:
- اتذكرها.. كانت بالنسبة لي غامضة وقاسية وكانت تبدو جميلة.
واعقبت:
- وست نبيهة، اتتذكرينها؟
قالت:
- كانت معلمة القراءة، بالرقتها وسمرتها الفاتنة.
قلت:
- انت الان تشبهين جوزفين في غموضها.
اعترضت:

- انا...؟، لماذا تضحك عليّ
اسمع:
- انت الان اكثر سمرة من ست نبيهة.

تضاحكنا سوية.

رفعت يدي الى وجهي ورددت:

- اهكذا اذن، يالي من شاب في الخمسين من عمري.

لم تهتم لكلامي بل اكدت مبتهجة:

- اتعرف ، لقد تذكرتك الآن تماماً ، انت ذلك الصغير النحيف الاسمر الذي كان يقتعد الرحلة مع طالب آخر ولايفارقه .

قلت :

- اجل ، ذلك هو جوزيف صديقي ، كنت امر عليه صباحاً وعصراً ، وكان بيته في داخل زقاق نظيف مبلط ، وكنتُ اقف منتظراً عند بداية الزقاق فيخرج مع اخته التي كانت تكبرنا ثم نذهب الى مدرستنا نحن الثلاثة .

كانت الاخت تسير وحدها مبتعدة عنا ، وتبدو شاردة ، اولا تريد مشاركتنا لاحاديث كانت قد تبدو لها ساذجة .

وكنا نتكلم كثيراً ونضحك لمشاهدات عادية ، وبدت تلك الصلات الطفولية تنقطع مع مراحل العمر وانتقالنا جميعاً الى مدارس اخرى .

ولم اشاهدك الا بعد سنوات طويلة وانت فتاة ناضجة ، وهي المصادفة وحدها التي كانت تضع صورتك في مرآة وجهي ، ربما المحلة او الشارع او هي اشياء اخرى اكبر مما تصورناه .

بدت ساكنة وشاردة وتنتظر مني اشياء كثيرة بعد ان دخلتُ في ثنايا عالمها وبعد ان وجدتها وتحققتُ من تلك الامنيات وكيف بمستطاعتها ان تتحول الى حقائق .

حاولتْ ان تقول شيئاً جديداً ، او ان تستذكر بعضاً من تلك المشاهد البعيدة .

ثم رايتُ وجهها وهو يتلون ويتحول الى عمق بنفسجي ، قلتُ في سرّي ربما هي ظلمة المكان وانعكاس فساتين الفتيات المارات بين مساكب الضوء ودكنة الانعطافات الحادة والبعيدة .

وبداتُ اراها من جديد :

- هل تتذكر الطفلة الحلوة التي كنا نتحلق حولها وندور ونغني لها الاغنيات الخفيفة الشائعة والاناشيد ؟ .

قلت :

- انها ابنة المديرة على ما اظن ، حلقة من الايدي والاجساد والاصوات الناعمة وهي داخل الحلقة تتلفت منبهرة .

قالت :

- ياله من جمال مشع ، طفلة بيضاء ناعمة وانيقة جداً جداً

قلت :

- مديرتنا كذلك ، جمالها راق ووجهها ابيض ولونه كالوفر الذي كنا نراه في افلام السينما .

قالت :

- وجوزفين اكثر جمالاً وحيوية منها وكانت تبدو اكثر شباباً .

سكتت ثم لكانها تذكرت شيئاً فضربت براحة يدها على رجلي وقالت :

هل تتذكر اصوات رنين الاجراس ؟ .

قلتُ :

اردت ان اسالك منذ لحظة ، آه لتلك الاصوات التي كانت تحيط بجو المدرسة .

كنت اجد في رنينها جوا محبباً غريباً وبعيداً ويدخل في صميم حياة الطفولة والاتكالية .

وحينما نخرج عصراً او بعد الظهر كنت اتطلع لابراج الكنائس واتمثل الجرس الكبير وهو في برجه المرتفع ثم ارنو لحركته واتعجب من كيفيتها .

قالت :

- آه ، انت تعرف كل شيء ، انت ولد ذكي .

قلتُ :

- قبل اكثر من ثلاثين سنة ذهبتُ الى مكانها ، جرني الحنين اوشيء آخر ، دخلتُ الزقاق فوجدته قد تغيرّ كثيراً ، البيوت عفنت وكذلك الجدران والابواب ، ثم تقدمتُ اكثر موغلاً في دروبه ، كان الضوء باهراً ، حيث يقع الشارع الآن خلف بناية المدرسة ، بدالي شيء منها ، تلك الرفوف المجصصة بالحائط ، وبعض الالوان المبهمة لزوايا ارضية ، ثم رايتُ عدة قواطع تحيط بالمكان ومواد مهملة مركونة وقلتُ :

(محال ان اجد مثيلاً لنظرات الطفولة ، ومن هنا ستكون بداية جديدة ، ثم رددتُ مع نفسي ، لكانني شيخ ينظر للامور بسريرة واضحة وهادئة ، هذه هي الحياة ايتها الطفولة) .

ثم ضحكتُ من نفسي وخرجت من ذلك الزقاق .

قالت مبتهجة :

- لقد زرت المكان اذن ؟ .

هززت لها راسي مجيباً .

قالت :

- كنتُ في كل مرة ازور تلك الاماكن لاختلافي الى زيارة الكنيسة . واتطلع الى ذلك البيت الذي تحول الى خان مهجور ثم الى شارع تهدر فيه ابواق السيارات .

وفي احدى المرات سالت حارس الخان وبفضول واضح ، فاجابني :

بان هذه البناية العتيقة المهدمة هي خان للبضائع

وتعود لاحد التجار فقلت باستغراب : (اي خان تعني ايها العم ، انها مدرسة) .

تطلّع الرجل حوله فلم يجد شيئاً وحينما نظر اليّ كنتُ قد غادرتُ المكان واختفيت .

بدت ردهة المستشفى فارغة وخالية من المراجعين تماماً ، وكنتُ اقتعد مصطبة الانتظار وحدي ، رأيت الطبيب ينظر اليّ من بعيد ، انتبهت الى نفسي فوجدت سترتي قربي مهملة نصفها فوق المصطبة والنصف الآخر يلامس الارض واعتقدت بأني احلم .

ولكني فعلاً وجدت السيدة .

إذبدت ردهة المستشفى فارغة إلامنا ، انا وهي ، وكنا متجاورين مع بعضنا وانحناءة واضحة لكل منا نحو الآخر او نحو الارض .

شاهدنا الطبيب يمر بعد ان انصرف المرضى واعتقد ان لا احد في ردهته الآن .

بدا الحاجب غائباً .

اخذنا نهمس مع بعضنا عن اشياء لا اتمثلها الان ، بدت دقيقة وذات تفاصيل لاتعني احداً سوانا .

قلت لها :

ـ انت صغيرة ولم تؤثر فيك السنون .

قالت متسائلة وستنكرة وضاحكة .

ـ ماذا تعني ؟!

قلتُ :

ـ لا أدري ، ولكن الذي أدريه انك صغيرة وجميلة كما كنتِ .

ـ وانت ، ماذا قلت، عن نفسك ، أفي الخمسين او الستين من عمرك الآن .

قلتُ

ـ لاادري .

قالت :

ـ الشيوخ كالاطفال .

قلت :

ـ هو الفرق بيننا اذن .

قالت :

ـ لافرق ، لا ، هو الوضوح فقط ، انت واضح وجميل .

قلت

ـ اشكركِ .

بدت صغيرة ومحلقة بجناحين كعصفورة .

قمنا سوية ، وضعت يدها بيدي ، عبرنا ممر المستشفى وخرجنا الى الطريق .

كنا نقبض على تذكرتين صغيرتين من ورق ، عند الباب اسقطناهما في سلة من المعدن فسمعنا لهما رنينا خاصاً مذهلاً .

ooo

سلمان رشدي
ميراث الماضي ولعبة تغيير
المنظور الروائي

د . صبري حافظ



(١) الكاتب والجائزة :

عندما فاز سلمان رشدي بجائزة الناشرين الانجليزية عام ١٩٨١ عن روايته الهامة (ابناء منتصف الليل) اثار فوزه زوبعة ادبية ونقدية كبيرة . فقد انتزعت روايته الجائزة وقتها من روايتين كبيرتين هما (القوة الارضية) للكاتب الانجليزي الكبير انتوني بيرجيس ، و (الفندق الابيض) للكاتب الطالع د . م . توماس . وحظيت باهتمام جمهور واسع من القراء ، برغم تعقد نتائجها وجدّية موضوعها ، وتشابك عالمها . وردّت هذه الرواية الى الجائزة اعتبارها وحولتها بالفعل الى جائزة هامة وكبيرة . [فبعد ان كانت رواية بينولوبي فيتزجيرالد) (بعيدا عن الشاطىء) قد وزعت ستة الاف نسخة ، ارتفعت بعد فوزها بجائزة عام ١٩٧٩ الى اربعة عشر الفا ، ادى فوز سلمان رشدي بالجائزة الى ارتفاع توزيع روايته الى اكثر من مائتي الف نسخة ، قبل صدور طبعتها الشعبية التي ارتفع معها الرقم الى اكثر من نصف مليون . وهو رقم لم يسبق تحقيقه في تاريخ هذه الجائزة . كما شد فوز (ابناء منتصف الليل) ، والاهتمام الكبير الذي ثار حولها ، ثلاث روايات جادة الى مدار اهتمام جمهور القراء الواسع الذي طالما استاثرت به روايات التسلية والاثارة ، وروايات التجسس والخيال العلمي . وهذه الروايات الثلاث هي الروايتان اللتان ازاحتهما رواية سلمان رشدي عن الجائزة ، ورواية وليام جولدنج (طقوس العبور) التي فازت بالجائزة نفسها في العام السابق ١٩٨٠ .

وقد استطاعت رواية سلمان رشدي ان تثير الاهتمام بالجائزة والرواية الجادة معا لانها طرحت مجموعة من الرؤى والقضايا التي خرجت بالرواية الانجليزية من مازق الركود الذي عاشته لسنوات عديدة . فقد استخدمت مجموعة من الادوات الفنية الناضجة التي بلورتها الرواية الانجليزية الحديثة وخاصة لدى الكاتب الايرلندي الكبير جيمس جويس ، وزاوجت بينها وبين انجازات واحدة من اعظم الروايات الانجليزية ، واكثرها حداثة في نفس

الوقت ، بالرغم من انها قد كتبت عام ١٧٦٠ الا وهي رواية لورانس ستيرن (ترسترام شاندي) ، او بالاحرى اذا اردنا العنوان كاملا (حياة وآراء ترسترام شاندي المحترم) ؟ فمزجت بذلك اهم ملامح الحداثة في الرواية الانجليزية في حاضرها وماضيها . اذ اخذت من جويس تحطيمه لمنطق التتابع الزمني ، وتذويبه لفكرة الزمن ذاتها وتركيزه على نسبيتها ، وغوصه في قيعان النفس البشرية لاستخراج مكنوناتها الدفينة ، ومزجت ذلك كله بغرام ستيرن باللعب على فكرة مشروعية القص وعلاقاته المعقدة بالواقع .

وقدمت من ذلك كله الى افق الرواية الانجليزية من خلال منظور جديد ، هو منظور المستعمرين (بفتح الميم) الذين ترك الاستعمار الانجليزي على ارواحهم جراحا لاتندمل ، وندوبا لاامل في التخلص منها . حتى ولو اصبحوا جزءاً من الثقافة الانجليزية ، والواقع الانجليزي ، وحتى الضمير الانجليزي المعاصر . وقدمت هذا كله من خلال تناولها لموضوع بالغ الاهمية بالنسبة للقارىء الانجليزي عامة ، وللمثقف الانجليزي على الاخص ، وهو موضوع الهند . والذي كتب عنه الكثير من الروائيين الانجليز من ا . م فورستر (الطريق الى الهند) حتى (رباعية الراج - اي الامراء الهنود) و(البقاء) لبول سكوت . لكن اهمية (ابناء منتصف الليل) هي انها رواية انجليزية عن الهند مكتوبة من منظور هندي .

فقد ولد سلمان رشدي في بومباي في يونيو عام ١٩٤٧ ، اي قبل شهرين فقط من منتصف الليل الذي تتحدث عنه روايته ، منتصف ليلة ١٥ اغسطس ١٩٤٧ : اي اللحظة التي بدا بها استقلال الهند . في هذه اللحظة التاريخية الهامة ولد ١٠٠١ هندي ، وكان سليم سناي بطل (ابناء منتصف الليل) احد ابناء الهند الذين جاءوا في موعد تاريخي مع القدر ، ليكونوا اول الهنود الذين ولدوا احرارا . فهل عاشوا احرارا ؟ هذا هو السؤال المر الذي تطرحه الرواية ، وحتى تجيب عنه تطرح مجموعة اخرى من الاسئلة الهامة مثل : هل يمكن التحرر من ميراث الاستعمار الثقيل ؟ وما هو الثمن ؟ اهو امتياز ان يملك ابناء منتصف الليل عنان الامر بايديهم ؟، ام تراها لعنة لانها مزقت الامة الهندية الى شطرين ؟ هل هؤلاء الاحرار الجدد حقا سادة امورهم؟ ام هم ضحية تواريخ لايستطيعون الفكاك منها ؟

كل هذه الاسئلة ، وغيرها كثير ، تدور على امتداد صفحات رواية سلمان رشدي التي تنهض على الجدل الدائم بين التاريخ والواقع ، وبين الرواية والاثنين معا في الوقت نفسه . كما تنهض ايضا من الناحية البنائية على لعبة تغيير المنظور الروائي بصفة مستمرة . اذ تهب بطلها - وهو لما يزل في التاسعة من عمره عند اندلاع اضطرابات بومباي او اشتعال حرب السويس التي نعرفها باسم العدوان الثلاثي - اذناً تمكنه من التقاط مايدور في خلد العديد من مواطنيه ، ومجايليه ، والشخصيات الاساسية في الهند بدءاً من نجوم السينما حتى كريشنا مينون وجواهر لال نهرو .

بل لقد اعطاه من البداية القدرة على هتك حجب الزمن والعودة فيه الى الوقت الذي كان يغازل فيه جده الطبيب جدته الشابة من وراء ثقوب ملاءة السرير المنشورة بينهما . او الى الوقت الذي عانى فيه والده من القلق وهما ينتظران اعلان مونتباتن لانشطار وطنه الى بلدين ، او وهما ينتقلان الى المزرعة التي اخذاها في صفقة غريبة مع احد الانجليز الراحلين ليصبحا بذلك من سراة ملاك الاراضي . ثم زوده بعد ذلك بمقدرة اعمق على الغوص في اعماق الشخصيات ، وعقد مجموعة من العلاقات الحميمة بين احداث التاريخ ووقائعه وتصرفات الشخصيات ومصائرها .

ومن خلال سليم في (ابناء منتصف الليل) تمزج الرواية التاريخ بالواقع ، والشخصي بالعام ، والواقعي بالخيالي . فسلمان رشدي يؤمن ، فيما يبدو ، او يذهب اليه منظرو المدرسة التفكيكية ، من ان التاريخ ليس الا نوعا خاصا من القص . تلعب فيه مجموعة من الاشارات المركبة تركيبا جماليا الا نوعا بارزا . انه نوع من البلاغة التي تطمح الى ان تكون حقيقة . فالاحداث في التاريخ المكتوب ليست وقائع حية وانما «نصوص» مكتوبة تنطوي على فهم مدونها الكامل او القاصر ، وتتطلب القراءة ، والفهم والتفسير . واذا كان التاريخ قص ، فالقص ايضا تاريخ . ولاغرو فقد برهنت اعمال الكسندر سولجينتسن وجابرييل جارسيا ماركيز ان الحقائق التي تواد ، او تطمس او تمحى من التاريخ ماتلبث ان تعاود الظهور عبر الخيال التعويضي في صورة قص ساحر فريد .

بل يذهب سلمان رشدي الى ابعد من ذلك اذ يقول في (ابناء منتصف الليل) ان ماهو واقعي وما هو حقيقي ليسا بالقطع نفس الشيء . ومن هنا فانه يطرح التاريخ الاستعماري في الادب الانجليزي من منظور جديد . منظور الى ابناء درّة التاج البريطاني التي هوت . يطرحه عبر تناوله للاجيال الثلاثة التي تمتد من جيل الجد حتى جيل «ابناء منتصف الليل» في اسرة سليم سيناي ، وقد اشتبك مصيرهم بتواريخ بلدهم ومقاديرها . بصورة نحس معها ان التحرر من المستعمر اسهل كثيرا من التملص من اسرار الماضي او الانفلات من ميراثه المبهظ الوطاة . وندرك معها ايضا ان التاريخ الذي نعرفه عن الهند ، تاريخ مكتوب من وجهة النظر الانجليزية ، وبالتالي فانه نوع خاص من القص الذي له علاقة بالواقع بلا شك ، ولكنه ليس الواقع

بالقطع .

بل ان رواية سلمان رشدي نفسها تدفعنا الى الشك في حقيقة الكثير من احداثها . وذلك من خلال لجوئها الى لعبة تغيير المنظور الروائي تارة . والى اعادة رواية الاحداث فيها اكثر من مرة تارة اخرى ، بل والى الاعلان المباشر - كما في مطلع فصلها الاخير المعنون بـ «تعويذة الساحر» - ان ماقاله في بعض الاجزاء السابقة كان كذبا ولم يحدث قط . وان محاولته للتعامل مع سنة الطوارىء التي اعلنتها انديرا على انها منتصف ليل طوله ٣٦٥ يوما هي مجرد محاولة رومانسية . وتفعل الرواية ذلك كله عمدا لانها تعتقد ان لعبة الشك واليقين هي المدخل الضروري للوصول الى اي يقين على الاطلاق ، او حتى للاقتراب من مشارف الواقع لكن هل باستطاعة الانسان ان يقترب حقا من مشارف الحقيقة ؟

ان نهاية الرواية القاتمة تشكك في ذلك لان بطلها الذي حاول استيعاب الماضي وتخليده ، ولا اقول تجميده ، في كلمات ، ما ان يحاول استشراف المستقبل والسيطرة عليه حتى يبصر نفسه وقد ديس تحت الاقدام الملايين الهندية السبعة التي يبدو ان زحفها الطويل عبر القرون لايعبأ بهموم الفرد واحلامه فحسب ، ولكنه لايتاثر حتى بهذه الاحداث التي تبدو للبطل وجيله من ابناء منتصف ليلة الاستقلال وكانها احداث جسام . وهذا الزحف المستمر ، والذي يبدو ان استمراره هو غايته ، يجهز على محاولة البطل لكشف اي غاية في حياته ، اللهم الا ان يداس تحت اقدام هذا الزحف الدائم ويتحول الى ذرة من الغبار الصاعد من خطواتهم المهرولة .

لكن المهم هنا ليس نهاية هذه الرؤيا/ الشهادة . لان الذي اثار الاهتمام بعمل رشدي الشائعة هذا هو طريقته لصياغتها . فقد استطاع الكاتب ان يدخل القارىء في تلافيف عالمه المتشابكة . وان يطلعه على كل رؤى هذا العالم التحتية وصبواته وطقوس حياته اليومية بصورة دفعت الكثيرين الى الشك في كل معارفهم السابقة عن الهند . ودعت البعض الى الاعتراف بان رشدي قد كشف لهم عن هند جديدة لم يعرفوها من قبل قط . والكشف والشك هما حصاد مثل هذه الاعمال الفنية الجميلة والتفكير . فالفن الجميل يكشف ويحرر ويضيء . وهو الاداة المعرفية الاقدر من غيرها على تبديد الافكار الثابتة ، والاوهام الراسخة التي تجذرت في عقل القارىء عن منطقة بعينها ، او عن شعب من الشعوب . لانه اذا كان للجدل الفكري ان يقوم بدوره البطيء في تغيير هذه الرؤى على المستوى العقلي ، فان الاعمال الادبية والفنية هي التي تستطيع تغييرها على المستويين العقلي والوجداني معا . ذلك لانها قادرة على زعزعة الرواسي ، وعلى طرح البدائل في صورة مجسدة ، نابضة بالحياة ، وقادرة على ان تنشب جذورها في اغوار الروح والوجدان .

(٢) رؤى على المهاجر وفداحة الاحساس بالعار :

اذا كانت (ابناء منتصف الليل) رواية سلمان رشدي الهامة الاولى - فله قبلها لم تحظ بالاهتمام هي (جريمس) - عن الهند ، فان روايته الجديدة (العار) تتناول القسم المبتور في شبه القارة الهندية (باكستان) ، والذي يشغل انفصاله بال الكثيرين من مثقفي الهند ويثقل ضميرهم . واذا كانت رواية (ابناء منتصف الليل) مكتوبة من منظور هندي يكتب عن الهند ، فان (العار) مكتوبة من منظور مهاجر يعيش من انجلترا ، ويكتب عن باكستان . واختلاف المنظور الكلي - برغم سيادة لعبة تغيير المنظور الروائي على امتداد الرواية - قد ادى الى تغيير اسلوب البناء والتناول في هذه الرواية الجديدة .

ومن البداية ، يزج بنا المؤلف في سراديب لعبة الوهم والحقيقة ، الرواية والواقع . اذ نعرف ان الراوي كاتب يقيم في بريطانيا - كرشدي تماما - وانه يزور هذا البلد شبه الوهمي ، شبه الحقيقي والذي يدعوه بيكافيستان . وهو زائر يشك - اذا اردنا ان نضع شكوكه في اكثر صورها تخفيفا - في احقية هذا البلد في الوجود في صورته الراهنة ، وهو تصور قريب من تصور رشدي السياسي الذي تعرفنا عليه من روايته السابقة ، وفي مقالاته واحاديثه في مختلف اجهزة الاعلام الانجليزية . لكن سلمان رشدي الراغب ، ابدا في ان يضع قارئه على الحافة الحرجة المغوية ، وفي قلب الاعراف الفاصلة بين الوهم والحقيقة ، يسارع بتنبيهنا الى انه ليس راوى في بعض الاحيان وينفصل عنه في احيان اخرى ، وان الهوة الفاصلة بينهما تتسع كلما اقتربت الرواية من نهايتها .

ومن هنا نجد ان الكاتب يريد ان يضعنا من البداية في مواجهة الازمة التي يعاني منها بطله . وهي ازمة عدم الاحتمال المدوّخة . بمعنى انه مخلوق هامشي .يعيش ابدا على الحافة الكائنة بين حقيقية وجوده وميوعة ماهيته . وهذه الازمة ليست ازمة ذات في الزمن فحسب ، ولكنها ازمة ذات في المكان بالدرجة الاولى . ولذلك كان طبيعيا ان تنوش هذه الميوعة اطراف المكان ايضا . ولذلك فان الرواية تقول لنا ان البلد ليس باكستان ، او ليس بالضبط باكستان . فهناك بلدان : بلد حقيقي ، واخر وهمي روائي خيالي مخترع ، ولكنهما يحتلان نفس الحيز . وهذا بالتالي يعني ان الاحداث التي سنواجهها على امتداد هذه الرواية

الطويلة توجد هي الاخرى ـ مثلها في ذلك مثل الراوي والمكان ـ عند الحافة الحرجة الفاصلة بين الواقع والخيال . فهي ليست واقعية تماما ، ولا هي بالخيالية كلية . ولكنها تنهض على عملية الانحراف العمدي عن البؤرة والتي تستهدف نزع الاحداث جزئياً من سياقها دون فصمها كلية عن اطارها المرجعي حتى نستطيع التعامل معها كفن دون ان نغفل اهميتها كواقع .

وتبدأ رواية (العار) بتقديم نفسها لقصة خيالية ، اوكحكاية خرافية من حكايات الاطفال ، ولكنها حكاية قاتمة وقاسية معا . انها حكاية عن ثلاث اخوات غامضات ـ لاحظ دلالة الرقم ـ يتعهدن بالتربية طفلا اسمه عمر الخيام ـ وللاسم ايضا ايماءاته ـ في ابهاء قصر متداع وفي حجراته الآيلة للسقوط ، في مدينة خيالية اسمها مدينة (ق) وقاف هي احدى المدن السحرية في (الف ليلة وليلة) . وعندما يهرب عمر من هذا القصر المسحور يتزوج من اميرة تعاني من داء غريب . هو ان احساسها الحاد بالخجل والعار يدمر بالتدريج جهاز المناعة في جسدها . وهو داء غريب بحق لانه داء تفرزه آليات الرغبة الدفينة في تدمير الذات . فهو فعل تحاول به الذات ان تدرأ عنها خطر مواجهة العالم الخارجي ، فاذا به ينخر في روحها وياتي عليها بالتدريج . وجدلية العار والموت هذه ، او آلية تدمير الذات بوهم الحفاظ عليها ، هي الجدلية الفاعلة في اغوار كل قوى التسلط التي تتناولها هذه الرواية والتي سنتعرف على عدد من تنويعاتها بعد قليل .

لكن اميرة الحكاية الخرافية ماتلبث ان تبتدى لنا في صورة جديدة هي صورة صوفيا زنوبيا زوجة بطل الرواية وراويها عمر الخيام شكيل . لان حكاية رشدي الخرافية لاتريد ان تنتهي بالجملة التقليدية «وعاشوا في هناء وثبات وانجبوا الصبيان والبنات حتى آتا هم هادم اللذات ومفرق الجماعات»، ولكنها تريد ان تنتهي بجملة تحريضية ساخرة هي «ان على الانسان ان يحاول التخلص من الطغاة احيانا . والغريب ان الطاغية الذي تشير اليه الرواية هو الجنرال رضا حيدر والد صوفيا نفسها ، وهو الاب بصورة عامة ، لانه سيطل علينا مرة اخرى في صورة محمد المرأة والد بلقيس .

والرواية في مستوى من مستوياتها رواية عن موت الاب ، او بالاحرى عن تدميره بصورة وحشية . وهي في مستوى آخر رواية عن (العار) كما يقول عنوانها وهوهنا عار الانوثة وانتفاء الرجولة والانفصام عن الماضي .. وهي في مستوى ثالث رواية عن العنف والتسلط الذي يدمر نفسه بنفسه وهو يتوهم انه يحميها . وهي في مستوى رابع رواية عن الهجرة ، وعن رؤى المهاجرين الذين اقتلعت جذورهم واخفقوا في خلق جذور جديدة . وهي في مستوى خامس رواية عن نوع آخر من الهجرة هو الاقتطاع . فعندما يتخلى فرد عن بلده ندعو ذلك هجرة ، وعندما يتخلى جزء من الوطن عن بقية الوطن نسمى ذلك انفصالا . وسلمان رشدي لايجد ان هناك فرقا كبيرا بين هجرة الفرد وبتر الوطن ، ويرى ان باكستان قد اغتربت عن الوطن الام فضلّت ، كما هاجر الكثيرون من ابناء الوطن فتعرضوا للضياع في المنافي .

ولتشابك مستويات المعنى المتعددة هذه ، وتداخلها مع البناء النفسي المعقد لشخصياتها يصعب تلخيص احداثها الكثيرة الحاشدة . لانها تغطى فترة طويلة من الزمن . وتتناول تصرفات ثلاثة اجيال على الاقل . وتنهض على مجموعة كبيرة من الحبكات الاساسية والثانوية المتفاعلة . والواقع ان بناء الحبكات في هذه الرواية اكثر احكاما واقناعا منها في سابقتها (ابناء منتصف الليل) . كما ان علاقة الحبكات الثانوية بالحدث الرئيس اوثق وافعل واقل غموضا مما كانت عليه في الرواية السابقة .

واذا كانت الرواية تقدم ـ على مستوى التتابع الزمني ـ حياة ثلاثة اجيال في تاريخ هذا البلد الوهمي الواقعي بيكافيستان . فانها تتناول ـ على صعيد التفاعل بين القوى المتصارعة في واقع هذا البلد الغريب ـ حياة ثلاث اسر تحاول ان تغطى من خلال تداخل حيواتها وتفاعل شخصياتها مختلف ابعاد العار الديني والنفسي والسياسي والاجتماعي الذي بهظ كاهل هذه الارض المبتورة منذ ان انفصلت عن شبه القارة الام . وهنا تاتي اهمية منظور المهاجر الذي يعيش في انجلترا ، ويعيش في الوقت نفسه في ارض الصراع الروائي بيكافيستان ، والذي بلوره سلمان رشدي من خلال هذا الجدل المستمر بين الراوي/ الكاتب من جهة ، وبين البطل المتورط/ البطل الهامش عمر الخيام شكيل من جهة اخرى .

فمنظور المهاجر جزء من ماساة العار المتعدد الابعاد الذي تحاول هذه الرواية استقصاء مختلف ملامحه وظلاله . لان الهجرة في فهم هذه الرواية هي وجه من وجوه الانفصال عن الاصول الذي يتحقق على المستوى الجغرافي عندما ينفصل جزء من الامة عن جسد الوطن . فالهجرة اغتراب عن الجذور ، والانفصال انقطاع عن بقية جسد الوطن الحي . ويبدو ان سلمان رشدي يعتقد ان ماساة الامة الهندية بشطريها تتجمع كلها في بؤرة لحظة الانفصال اوتنبثق منها . هذه اللحظة التي حولت الاستقلال الى عبء ، شقاه العار والاحساس بالذنب . وهي التي اجهزت على قدرة الدفع التي كان يمكن لهذا الاستقلال المنتزع عبر نضال طويل ضد المستعمر ان يدفع بها في عروق الامة الهندية في زحفها الحثيث نحو المستقبل . فبدت ـ كما سنراها في مشهد النهاية ـ عملا قاً هلامياً بلا راس ولا

هوية . لان الهند لم تعد هي نفس الهند بعد الانفصال . ولان باكستان لم تستطع ان تنسىٰ ماضيها اوتستاصل جذورها .

فالعار في رواية سلمان رشدي عار حسي ومعنوي معا يجسد الجانب الحسي فيه من خلال تمرير معظم الاحداث عبر مايدعوه رشدي نفسه بالمنشور الضوئي للنساء . فتخرج الاحداث التي مرت عبر نساء الرواية وقد حلت الى الوان الطيف الاساسية الثاوية في اعماقها ، والتي ماكان باستطاعته رؤيتها لولا مرورها في هذا المنشور . ونساء الرواية كلهن يعانين من فداحة الاحساس بالعار . باستثناء صوفيا زنوبيا التي يجعلها تخلفها العقلي رمزا للبله والبراءة . ويعود جزء من هذا الاحساس بالعار الى انهن حفظة تراث ادى الانفصال الى اندلاع اليات تدميره من داخله . والى ان حركية الواقع الجديد قد عمقت من حدة الهوة الفاصلة بينهن وبين الرجال .

ويقول رشدي : «عندما بدات في كتابة هذه الرواية كنت اظن انني اكتب رواية عن الرجال ومطامحهم وصراعاتهم وانتقاماتهم وخياناتهم ومنافساتهم ولكنها وجدت ان النساء قد استولين على العمل بالتدريج . وانهن قد اقتحمن من الهامش مطالبات بتضمين ماسيهن الخاصة وتواريخهن وفكاهاتهن ومعاناتهن . واضطرني ذلك الى ان اوشي قصتي بكل اشكال التعقيد الحسي . وان ارى كل حبكتي الذكرية وقد مرت عبر منشور الرؤية الانثوية . وقد اتضح لي ان النساء يعرفن تماما مايردن وانهن قد تجاوزن الرجال في ذلك . وقد قيل ان نساء الباكستان افضل من رجالها . وان قيودهن ثقيلة . وما ان تمسك بواحدة حتى تجد إنك قد حملت الحلقة التالية لها في السلسلة .. وهكذا» .

من خلال عذابات هؤلاء النسوة تصور الرواية ثقل الاحساس بالعار . ومن خلال رؤيتهن لتفاصيل صراعات رجالهن نتعرف على ابعاد العار الاخرى فهناك البعد النفسي الذي نلمس بعض ابعاده في تفاصيل العلاقة الشائكة المعقدة بين عمر الخيام شكيل وبين الاسرتين الكبيرتين المتصارعتين في الرواية ، او بالاحرى بينه وبين الاتجاهين الفكريين الاساسيين اللذين يسيطران على الواقع الحضاري في بيكافيستان : الاتجاه الديني الذي تربطه به اواصر الزواج الشرعي ابنته البلهاء ، والاتجاه العلماني الذي تشده اليه صداقته الحميمة لاسكندر هارابا . وهناك العار السياسي الذي حمل وزره الجيل الاول من اجيال الرواية الثلاثة .. والذي لايزال يفت في عضد العلاقة بين ابناء جيلها الثاني . وهناك العار الثقافي الذي يكتوي بنيرانه الجيل الثالث . جيل الراوي الهامشي الذي يعيش حضارة الغرب العقلية ولكنه لايزال مشدودا الى تقاليد الشرف والعار البدائية التي تضرب في ارضها جذوره المبتورة .

فكيف صورت الرواية كل هذه الابعاد المختلفة للعار عبر اجيالها الثلاثة وخلال تفاعل اسرها الثلاث ؟

(٣) اجيال العار ... واستراتيجيات البناء الروائي :

تغطي الاجيال الثلاثة التي تقدمها (العار) الفترة الممتدة منذ تاسيس باكستان حتى الوقت الحاضر ـ وهي نفس المساحة الزمنية التي تغطيها رواية سلمان رشدي السابقة (ابناء منتصف الليل) . وتبدا الاجيال الثلاثة بجيل محمد والد بلقيس والذي يدعوه الجميع «بمحمد المراة» بسبب ترمله وامومته لابنته، ولانه لما ماتت زوجته وتركت له ابنتهما بلقيس كسر العرف السائد واثر الترمل بدلا من الزواج . وتعهد هو بتربية ابنته بدلا من ان ياتي لها بزوجة اب تنهض بهذا العبء عنه . فمارس بهذه الصورة الامومة التي نالت من رجولته في نظر الاخرين فسموه بـ «محمد المراة» . وكان الرواية بهذه اللعبة البسيطة تريد ان تشير الى وجود عيب جوهري في هذا الجيل الاول .. عيب تشخصه في صورة هذا الصنف او الانحراف عن الجوهر . وسنجد صدى له في الجيل الثالث في صورة ارجوماند التي يمكن ان نطلق عليها «ارجوماند المسترجلة» .. لكن فلنترك هذا الصدى جانبا حتى يجيء دوره دون ان نغفل اثره في جدلية العلاقة بين الاجيال .

والجيل الاول .. جيل «محمد المراة» هو الجيل الذي شهد تاسيس باكستان فحمل بذلك ـ في تصور سلمان رشدي الروائي والفكري معا ـ وزر «العار» الذي جلبه انشاؤها على الضمير الهندي . وتصور لنا الرواية هذا العار وابعاده المختلفة تصويرا بليغا من خلال احدى الحبكات الثانوية الدالة . فمحمد يدير دارا للسينما اسمها لمرارة المفارقة «الامبراطورية» . وقد غاظه تقسيم الهند فقرر ان يقدم في دار عرضه ـ كدليل على التصالح الديني ـ فيلمين . احدهما فيلم هندي له عنوان اسلامي «جاي والله» ، والثاني فيلم من افلام رعاة البقر الامريكية تتم في مجزرة للابقار ـ وهي مقدسة لدى الهندوس ـ وياكل فيه الابطال الخيرون شرائح لهم البقر المشوية . ويؤدي هذا القرار الغريب الى انصراف الجمهور عن داره . غير ان هذا الامر لايردع محمد فيقرر استمرار البرنامج لاسبوع اخر . بل ويصر على عرض الفيلمين في قاعة خالية يجلس فيها وحده ليشاهدهما مرة اثر اخرى في اصرار حرون .

ويواصل النباتيون من الجمهور ، وغير النباتيين منهم على السواء ، مقاطعة العرض والسينما معا . ويواصل

محمد الاصرار على العرض الذي يشهده وحده ، حتى يفجر شخص من دعاة الانقسام ، ولكننا لانعرف لاي الفريقين ينتمي ، دار السينما ويموت محمد تحت الانقاض . ويؤدي الانفجار ـ وهذا هو الاهم ـ الى تعرية بلقيس وكشف جسدها للعيون الفضولية الغريبة المتشفية . وهذا العري هو عار بلقيس الذي لاتستطيع الخلاص منه ابدا ، والذي ترك في داخلها خوفا عصبيا من الحركة والفوضى فاصبحت لاتطيق ان يحرك احد شيئاً من مكانه في بيتها بعد ان تزوجت . لاقطعة اثاث ولا حتى مطفاة صغيرة . فاي حركة تنبيء بالفوضى تثير اعصابها ، وتوقظ في اغوارها ذكريات التصدع العظيم ، والفوضى الشاملة ساعة الانفجار ، وعار العري والمهانة .

اما الجيل الثاني ـ الذي تنتمي اليه بلقيس التي نشات وفي اغوارها جرح لايندمل من احداث الانقسام ـ فيمثله في (العار) شخصيتان اساسيتان هما : الجنرال رضا حيدر الذي تزوج بلقيس . وهو رجل عسكري متعصب دينيا ، ويوشك ان يكون تصويرا روائيا للحاكم العسكري في باكستان ، واسكندر هرابا السياسي الدولي الماجن ذو النزعة العلمانية الذي ازاحه حيدر من الحكم بأنقلابه العسكري . وهو من هذه الناحية شخصية قريبة الشبه بزي الفقار علي بوتو السياسي الباكستاني الذي اطاح به الحكم العسكري . وتمثله معهما زوجتاهما اللتان تقدمان لنا صورة حميمة لكل من الزوجين ، فالنساء في هذه الرواية هن مدخلنا الى عالم رجالها .

ويمثل الجيل الثالث كل من صوفيا وزوجها عمر الخيام وكذلك ارجوماند ابنة اسكندر هارابا التي تعد واحدة من شخصيات الرواية الغريبة الشائقة والتي توشك ان تكون النقيض الكامل لصوفيا ابنة رضا حيدر . وكان التناقض بين *البنتين* يكشف لنا عن بعض ابعاد التناقض بين الابوين . فصوفيا متخلفة عقليا ، وتوشك ان تكون لعنة امها وقد تجسدت في كائن حي . فقد كانت هي الابنة الثانية للام بلقيس التي ولد ابنها الاول مشنوقا بحبله السري الذي التف حول رقبته كحبل المشنقة . ثم جاءت صوفيا متخلفة عقليا لتجسد اجداب الام وعجزها لاعن ان تنجب ذكرا فحسب ، بل حتى عن انجاب بنت سوية . وهي لعنة الام بلقيس لانها في بلاهتها الطفلية هذه مولعة بنقل الاشياء من اماكنها وتغيير اوضاع الاثاث . وهذا التغيير هوجزء من رعب بلقيس منذ يوم الانفجار القديم . فالاثاث يمثل في هذه الرواية العالم القديم الذي تريد بلقيس ـ والجيل الثاني كله معها ـ الحفاظ عليه كما هو . بينما نزعة صوفيا البلهاء للتغيير تشكل لنا سذاجة الجديد وحماقته وضعفه معا .

وصوفيا هي ايضا النقيض الكامل لارجوماند . فارجوماند توشك ان تكون الصورة العكسية لصوفيا : فهي عاقلة الى اقصى حد ، الى حدّ رغبتها في التخلي عن عالم النساء العابث الطفلي ، والتشبه بالرجال سلوكا ومظهرا . ولذلك تقص شعرها . ولا تستعمل العطر او المساحيق النسائية على الاطلاق . وترتدي قمصان ابيها وسراويل واسعة فضفاضة . وتمشي بطريقة جادة ومتواضعة ، مشية ليس فيها شيء من غنج النساء ودلالهن ، وانما كمشية الرجال التي تهدف الى قطع المسافة بين نقطتين دونما استعراض او اثارة . غير ان ارجوماند مصابة هي الاخرى بلعنة خاصة ، فلما ازداد تنكرها لجنسها وتمادت في محاولة الهرب من انوثتها ، كلما تحدّى جسدها الفوار محاولاتها واخذت استداراته المغوية تعلن عن انوثتها برغم رجالية الثياب وخلو الوجه من المساحيق وخشونة المشية .

والواقع ان الانوثة توشك ان تكون مرأدفا للعار في عالم هذه الرواية المعقدة . فالانوثة ضعف والعالم يتشوق الى القوة . والانوثة قيد والعالم يتطلع الى التحرر . فانوثة ارجوماند تبهظ كاهلها وتحد من قدرتها على تحقيق ذاتها او الاضطلاع بدور فعال في عالم الرجال . وانوثة بلقيس هي التي جعلت عريها في حادث الانفجار عارا . وحتى مع الرجال نجد ان ضعف محمد يؤدي الى ان يلصق به الجميع لقب المراة ، كما ان فشل رضا حيدر في انجاب ذكر هو المقدمة للمتاعب التي جلبتها عليه ابنته صوفيا . فقد انطلقت في نوبة جنونية لتفجير العنف في دولة ابيها . واطلقت عنان دوامة من القتل التي بدات بقطع رقاب الدجاج الرومي ثم الحيوانات الاخرى وانتهت بقطع اعناق الرجال . ويستمر سلمان رشدي في تطوير فكرته عن الانوثة . حينما يجعل رضا حيدر يضطر الى التخفي في ثياب امراة ليهرب من قصره اثناء اندلاع موجة العنف والانفجار .

والاسر الثلاث التي يدور بها الصراع في هذه الرواية هي اسرة رضا حيدر ، واسرة اسكندر هارابا ، واسرة عمر الخيام التي تقف على وتر مشدود بين الاسرتين المتصارعتين . فالزوجة فيها ابنة حيدر والزوج صديق عزيز لاسكندر هارابا . وهذا الموقف الحرج للاسرة الواقعة بين الاسرتين المتصارعتين يؤكده دور عمر الخيام كراو هامشي . ثم تضفي عليه نهاية الرواية القاتمة المزيد من الدلالات . فالرواية تنتهي على لاجدوى هذا الانفجار الطائش الذي اطاح بحيدر ، وعلى سحابة صامتة في شكل عملاق رمادي لرجل بلا راس . شخص من الاحلام ، سراب بذراع واحدة مرفوعة في تلويحة وداع .

ويبدو ان رشدي يحاول ان يجمع في هذه النهاية الرمزية

كل موضوعات روايته : الموضوع السياسي وهوجنون التقسيم وعجز العقل عن مواجهة الميراث الثقيل الذي ترتب عليه . والموضوع الجنسي وهو تشوش الهوية الجنسية للافراد في بلد كانت ابوتها وامومتها غريبتين الى اقصى حد . والموضوع النفسي وهو العار والضعف والعري . والموضوع التاريخي وهوموضوع المهاجر وعلاقته الغامضة المقلقة المحيرة بماضيه . فليس المهاجر في هذه الرواية هو راويها الهامشي فحسب ، ولكن ايضا ذلك المهاجر الذي يعيش في شرق لندن والذي قتل ابنته لانها جلبت عليه العار بنومها مع رجل ابيض .

وتنهض الرواية - كما يقول دافير ادجار - على اسلوب الاحتشاد والتضافر البنائي الذي يتصل الى حد كبير باتساع الرقعة الزمانية والمكانية والموضوعية للقصة وهذا الاسلوب ليس وسيلة قصصية فحسب ولكنه شخصية القص نفسه . ويعتمد هذا الاسلوب على حشد شخصيات عديدة ليست ضمن الشخصيات الفاعلة دراميا في الرواية . شخصيات مفقودة من شجرة العائلة ، ولكن بعض هذه الشخصيات تقوم بدور الواجهة في العمل ، وتتحدث بضمير المتكلم ، وبعضها الاخر ناقص ، والبعض الثالث شبه غائب ومتامل . ولكنها كلها تؤكد قدرة الكاتب على خلق كل انواع الشخصيات التي يريدها باقتدار . فنقصان البعض متعمد كاكتمال البعض الاخر ، لان هذا النقصان يستهدف نفي واقعية الرواية وتعليقها ابدا على الحافة الحرجة الفاصلة بين الوهم والحقيقة . اذ تقوم احدى هذه الشخصيات لو كانت هذه رواية واقعية عن باكستان ، لكان عليّ ان اتحدث بدلا عن ذلك كله عن اختي التي تدرس الهندسة في كراتشي والتي لم تعد تستطيع الجلوس على شعرها الاسيل كما كانت تفعل من قبل ... الخ دون ان يدري انه قد حكى بالفعل عن اخته وعن ذلك في آن واحد .

وهذه الحيلة البنائية القائمة على الاحتشاد تتفاعل مع تضافرية سلمان رشدي التي تعتمد على تعدد الحبكات والحبكات الثانوية . وتحقق اثرا بالغ الاهمية على البناء الدرامي للعمل . لانها تمكن رشدي من تغيير منظور القص كلما اراد وذلك من خلال دعم نفسه مع شخصية ما في وقت ما ، دون ان يتخلى عن توحده مع الراوي الهامشي عمر الخيام ، وهذا التغيير يثري القص بمذاقات عديدة . لان كل منظور يعيد صبغ الاشياء بلونه ويغنيها . ويتضافر هذا مع استعمال الرواية لثلاث استراتيجيات نصية مختلفة في عملية القص . اولاها هي استراتيجية حكاية الاطفال الخرافية التي ينطلق فيها عنان الخيال وتتحول الشخصيات الى ملائكة وتستطيع اختراق الحوائط والسباحة في الهواء . وثانيهم هي استراتيجية القص المشوق التي تقتنص القارىء في شبكتها المغوية وتخرج به من حكاية لتدخله في اخرى . وثالثتهم هي استراتيجية الحديث المباشر الى القارىء حيث يعلق الكاتب على نصه ويناقش مع قرائه بصورة تدخلهم في لعبة الوهم والحقيقة وتطرح عليهم احتمالية العمل ككل . وبينما تثرى كل هذه الادوات الفنية العمل ، فانها تؤكد لنا ان سلمان رشدي قد استطاع بهذه الرواية الشائقة الغنية بالرؤى والدلالات ان يفرض نفسه على واقع الرواية الانجليزية المعاصرة كواحد من اهم الاصوات الجديدة فيها ومن اكثرها نضجا واصالة .

في أعدادنا القادمة

دراسات

- من أنماط البطل في الرواية العراقية - د . صبري مسلم
- الموسيقى الوصفية : تزاوج الأدب والموسيقى - عبدالغفور نعمة
- الربيعي وتجديد الرواية العربية - دراسة الأنهار - د . جابر جبور
- دراسة ونص : إسطورة إيرا - محمد الجزائري
- اللغة وابداع الاشكال - يحياوي رشيد
- توظيف الصورة والرمز في الشعر العراقي المعاصر - ذوالنون الاطرقجي
- الموت تحت الشناشيل - ذكريات عن السياب - كاظم نعمه التميمي

الحدّاد او خطاب الاعمى

٢٠.

شعر

رعد عبدالقادر

قال الحداد الاعمىٰ: وصنعتُ سريراً من فولاذٍ للسلطانْ
وصنعتُ سياج ماذنْ
ومفاتيحِ خزائنْ
وصنعتُ الاقفاص لاحبس روح الحيوان
فوجدت صنيعي باطلْ
فشربتُ التيزاب
وذوبتُ سلاسلْ
هيجتُ بمنفاضِ النارَ
وصاحَ الكيرُ: شَراراً وشرارَ
وصاحت مطرقتي: اقوىٰ ياحداد واقوىٰ،
صاح السندانُ..
وسمعتكِ.. صوتُكِ اعلىٰ
اقوىٰ ياحداد واقوىٰ
فسقطتُ ومطرقتي سقطت، سنداني سقطا
ونثار حديدي بدموعي اختلطا
انتَ! اين اراك
دن دان.. دن دان.. راس الحداد رهان
قال الاعمىٰ: ودخلتُ الدنيا حداداً
صدري سندانٌ ويدي مطرقةٌ
طوعتُ حديد الهمْ لئلا يصدأ قلبي
وصنعتُ لنفسي قلعة فولاذ
وحبستُ بها ذلَّ الحاجةِ والخوفِ
وصرتُ اذا طلعتْ شمسٌ، قلت لها: يا امراتي
واذا مرَّ نسيم، قلتُ نديمي
واذا زفر الاسُ شممتُ حبيبي
والقلعة من فولاذ..
ودخلت عليَّ بقارورة تيزاب
وزجاجة خمر وخراب
وكتبتِ علىٰ القلعةِ، في الباب: افتح
- من انتِ؟
- ذلُّ الحاجة والخوفِ
وفتحتُ البابْ
قال الاعمىٰ: وتغزلتُ باوصافِك
وتنفستكِ والدنيا دكان حداده
ووجدتُ السندان وساده
فغفوتُ وطرقي يتعالىٰ
ورايت الموت بكفيك هلالاً
حزَّ لي العنقَ
ومازال دمي
فوق يديك
فوق السندان
رنيناً يتعالىٰ
دن دان.. دن دان
راس الحداد، رهانٌ
صنع الحداد× له شمساً من فولاذْ
ورمتهُ
عيناها
فالشمسُ رذاذْ

الوقتُ حديدٌ فاطرقه
واصنع ماشئت وطوعه
واجعله انعم من خيط الابريسم
واقطعه
فصله سروالاً والبسه خفا
وتقلدْ باسم الصنعةِ سيفا

وتوكلْ ياحدادْ
فالوقتُ حديدٌ وحِدادْ
واضحكْ ملء الشدقين وقهقه
:يامطرقتي
ياقهقهتي
سانالُ من الوقتْ وانتقمُ
وساجعلُ منهُ قرداً
وادق له بالدفِ
فيبتسمُ
سارقصه
واريه امراةً عاريةً
واقيده
في سلسلةٍ من حلقات الذكرِ
فيختلمُ..
ساقولُ له: هيا.. واصبُ عليه حميا
واطوعه واجرجره.. هياهيا..
واقتاده الى السجنِ..
واقول له غنّ
و ارقص
وراى القضبان افاعي ترقص تحت الضوءِ...
فيحتدمُ...
الوقتُ حديدٌ فاطرقه
واجعله قرداً.. رقصّه
لاتطرفْ عيناً دامعةً
الدفُ او السيفُ
السيفُ على السندان
والدفُ بكفك
فاضرب دفك.. دفُك يضطرمُ
سيقوم السيفُ ويرقصُ في كف الفرسانْ
دن دان.. دن دان
راس الحداد رهان
والحداد الاعمى يعتصمُ
بملابس حاوٍ
والزمنُ
قرد
والوطنُ
حربٌ ورهانٌ
دن دان
دن دان
هذا وقتي
وطريقة رقصي
ساذق لقرد الجنسِ

واجعله
يرقصُ بالسيفِ ويقفزُ حتى الشمسِ
وانزله
بالضرب على الدفِ
وامسخه
واحوله ثعبانا
واريه الافعى فرساً
فيصيرُ حصانا
يصهلُ يبكي
حتى لكان الدمع مرايا
والانثى في المرآة تصير دخانا
يتلاشى كالصوتِ
هذا سحري
وتحولُ وقتي
هذا عبث الحداد الاعمى بالصمتِ
فتنته امراة بالموتِ
دن دن.. دن دان
راس الحداد رهان
قال الاعمى: شمسك خمري
وانا اتمايل كالميزانْ! قال السكران
واتوبُ
وشمسي في الابريق
وابريقي مثقوبُ
واذوبُ
وقلبي مغلوبُ
غلبتني السكرة.. تهتُ وملتُ
وبعتُ لباس التقوى
بعمامةِ دهري.. طفتُ
واللحيةُ ستري.. ووقفتُ
وانا اتمايل كالميزان
دن دان.. دن دان
راس الحداد رهان
بعرائي اخرجُ للناسْ
سيقولون اختبل الاعمى
فوحق المنفاخ وما هيج من نارْ
ستصيح النسوة من خجلٍ ويغطين وجوهاً،
ويراقصن
ظلالي في الدارْ
وسيخرجن الى مقبرةٍ
وينحن على الازواج
وسيحفرن ويحفرن
ويخرجن الاجساد

وينمن عليها
وينحن ويشتقن يشهقن
وسيوقدن شموعاً
وسيحرقن الحرمل للشهداء
وسيرقصن على نار الشمع عرايا
يلطمن ويصرخن
لتنبعث الارواح...
وساخرج للنسوة من قبري
وساجمع امواج دموعٍ في كاسي
اشربها..
واريق عليهن كلامي
اتزوجهن وامشي
نطفي تنبع من اقدامي
والارض عروسي الحبلى
والموت غلامي
بعرائي اخرج للحرب
من حربي
سيراني الاعداء وينهزمون
سيقولون: راينا اعمى، مجنون
ويموتون
بعرائي اخرج للموتى
مطرقتي بيدي
وادق على السندان
دن دان.. دن دان
راس الحداد، رهان
هل انتِ نائمةٌ ياحبّي؟
ناعمةٌ
هادئةٌ
هل ايقضكِ الحداد الاعمى
ويلي
قلبي دكانُ الحداد وانتِ.. نبضي
ماذنبي
هل اقلق نومكِ قلبي؟
ويلي.. ماذنبي
قال الاعمى: صار فضائي ذكرى
صار هوائي دين
صرت انا حداداً اعمى
مطرقةٌ عمياء
وليل سنادين
وتذكرت الكير ومنفاخي
وتذكرت بروقك في ظلماء صراخي
وطرقت على السندان تابين

قال الاعمى: ضاقت ضاقت
حتى لكاني اتنفس من خرم الابره
وكاني ابصر من شقٍ في التابوت
سماء القبة قوساً
يتكامل دائرة بالحفرة
قال الاعمى: انكرت عليَّ الصنعة
فاستوزرت ذنوبي
وطرقت الشمسَ على السندان
فماع غروبي..
وتسايل فوق الحيطان زماني
وتمايل محبوبي
ورايتك البت الدولة ضدي
وادنت هروبي...
هل فجري يضحك
ام فجرك يبكي
ام صنعتك الموت
وصنعي لخلودٍ مكذوب
اني ابكي
اقوى ياحداد واقوى وانهارت مئذنة اقوى ياحداد وصار
خسوفاً وكسوفاً اقوى ياحداد واقوى
من ملكٍ مسلوب
قال الاعمى: ولعلي احببتُ الصنعة فانتبهت نفسي، من فرط
العشق لمحنتها
فازددت بها ولها
فتشابه ليلُ دروبي!

•

قال الحداد الاعمى: وحدي اشتقتُ
وتعريتُ امام الناس
وحدي عاديتُ
وتصالحتُ
وتحيرتُ
وامامي ابريقان..
تخيرتُ
وتوضأتُ
وتقدمتُ صفوف الناس
ووقفتُ خطيباً
وترنحتُ
ورفعت يدي
انزلت يدي
وصرختُ... سكتُ
قوموا.. قاموا
ناموا.. ناموا

ونزلتُ من المنبز
اخرجت الالة والناس نيام
وطرقت لهم
صيرتُ والوقت خطيباً اعمى
وعصاه كلام
وخرجتُ من السكر الى الظلمةْ
وانا بين الابريقين وقفتُ
وورائي تقف الامه..
سكري يانسُ لها وبها تتكشفُ عتمةْ
قال الحداد: لهذي الامةْ: ويهدمني حبك
تنهار منائراتي
واهلتها تسقط بين يدي..
فادفن امواتي
في عيني
وابكي... من ينقذ هذا الاعمى من محنته
من يسمع صوت الحداد الاعمى
وبهاؤك اخر سني
ماضي حديدٌ
وشبابي نارٌ
من ذوبه؟ من اخمدني
حبك سحر فوق السحر
وسلطانٌ يامرني
وسلاسل خمر
ومساكب نور تغمرني
من دكاني ادعوك..
نسيتُ المهنة والالة والطرقا
وتركتُ حديدي يصدا فوق السندان ويشقى
وتركتُ الباب بلا قفلٍ
والقفل بلا مفتاحٍ
وجعلتُ الرمح كغصنٍ
والسيفَ كخيطٍ
وخرجت اقاتل اعدائي
بالغصنِ وبالخيط
وانت في الميدان على فرسٍ بيضاء
ووراءك نهر دمائي
وثيابك تقطرُ نورا
وامامك اشلائي
تهتف بالنصر..
واد عول.. مَن ظلمائي
وانا في الدكان اذوبُ من السكر.. اسيلُ
ليسبح ظلّك في صهبائي
في بركة عيني
في ظلمةِ دائي.
بسمكِ.
بسم الاثمر الاخضر في عينيك
بسم فؤادك وهو حديد مالان
وبسم النملِ الآكل من رمانة كتفي.
خدرٌ دبٌ
وبسمك اقطع كفي.

•

قطع الحدادُ يديه
ورمى في الكورة عينيه
من اجلك ثقبَ منفاخ النارِ
وصيّرهُ مزماراً
واذاب عليه
شفتيه

•

الراس على السندان بلا عينين
طوقي راقصةٌ عاريةٌ
طوقي
دقي بالمطرقةِ العمياء على السندان
دن دان.. دن دان
راس الحداد رهان
الحداد بلا عينين بلا كفين
والمراة شمعٌ ذابْ
يتنفسها في المسجد تهليلاً
في الدولة سلطاناً
في الحاجَ اكوابْ
ويقبلُ خطوتها وهو تراب!

•

من افق الصورة في دكان الحداد على الحائط
تحت الراس المقطوع وفوق السندان
تتلالا عينان
وتلّوح كفٌ
ويفيض لسانٌ
والصورةُ في صورة
: امراة مشطوره
وصهيلُ حصان
من افقٍ
تتدلى مطرقةٌ
والريح يدان
دن دان.. دن دان
راس الحداد رهان

ملاحظة: نشر القسم الاول منها في العدد الثامن ١٩٨٦ من مجلة الاقلام

جلباب صغير اخضر

قصة

ابراهيم اصلان

محمد افندي الرشيدي طلع على سطح البيت ، ونظر من فوق على عربة ابنه المركونة امام الباب ، وام حسين البقالة المشغولة ببيع العيش .

محمد افندي رفع دماغه بشعره الخفيف ، ورأى سطح البيوت الخالية الا من حبال الهدوم المنشورة ، وقال ان ام حسين الحمارة ضيقت الشارع كله بالاقفاص واية عربة تريد ان تمر من هنا وتذهب الى السوق ، لازم تقوم من مكانها وتسحب هذه الاقفاص لغاية الدكان . ومال برأسه حتى رأى فضل الله عثمان من اوله ، وعندما وجده خاليا ولاتوجد فيه عربة قادمة ، احس بالضيق ، وغادر مكانه ووقف امام الصبارة المتربة في ركن السطح ، ورأى طينها الذي جف وتشقق داخل آنية الفخار المدورة ، وفكر ان يذهب الى الحمام ، ويملأ كوب الماء الكبير من الحنفية ويرويها ، وراح ينزل السلم على مهله ، دون ان يلتفت الى باب شقته المفتوح . وعندما وصل الى الدور الارضي ، وقف امام المدخل الموارب ، ومد اصبعه ، ونقر على زجاج الشراعة المقفول :

«ادخل يالّي بتخبط» .

محمد افندي وضع كفه على الباب ، ودفعه بهدوء وهو يستمع الى صريره البطيء ، ولبث واقفا حتى تعودت عيناه على المكان ، ورأى الكنبة اليمنى ، والسيدة العجوز التي تجلس على طرفها من هذه الناحية ، وتقدم وجلس على الكنبة الاخرى ، وهو يلم حجر جلبابه ويقول :

«مساء ياست أم عبده» .

«اهلا ياسي محمد . اهلا وسهلا» ، ونظرت بعينيها الدقيقتين الى سلسلة الساعة المعدنية وهي مثبتة بعروة الزرار ومدلاة على صدره ، وقالت ان احدا من الاولاد ليس هنا : «كان عملك كباية شاي» .

«مفيش لزوم ، همه كلمتين ورد غطاهم» .

«خير ان شاء الله» .

محمد افندي رفع وجهه الى صورة المرحوم محمد افندي عثمان المعلقة على الجدار القديم ، ثم نظر الى قدميه ، وسألها ان كانت عرفت انهم اشتروا عربة فيات ١٢٨ ، والست ام عبده قالت :

«امال ايه» ، واخبرته انها التقت بام اصلاح في المنور وهي تسقى الفراخ ، وقالت لها مبروك :

«تاني يوم على طول» .

محمد افندي قال انه سمع بذلك : «لكن انا زعلت قوى لما لقيت ابنك بيفضي الهوا من العجلة» .

«ابني ؟»

«يو مياتي على الله» .

«وده مين فيهم ياترى ؟ عبدالرحيم ، ولاحسين ولا محسن ؟»

«اهو اي واحد فيهم» .

ولكن الست ام عبده قالت كيف ذلك ، اذا كان كل واحد فيهم يعيش في بيته ، مع زوجته واولاده ؟

«لكن بيزوروكي» .

«وافرض ؟ دول رجاله ياابو اصلاح» .

محمد افندي قال ان عبدالرحيم وحسين ومحسن اولادنا ، ولو كانت المسألة عبارة عن يوم او يومين : «كنت قلت وماله ، يلعبوا زى ماهم عايزين» . ثم اوضح لها ان

هذا شيء يطول امره ، لانه عربة ١٢٨ ، موتورها بالعرض : «الـ١٢٨ كده» ، موتورها بالعرض ، وهي عربة ملاكى فعلا ، واى واحد يراها امام الباب يقول انها ملاكى : «لكن احنا ناويين نقلبها تاكسي» ، ونعمل لها عمره ، وهذا شيء يحتاج الى مصاريف كبيرة ، قد تأخذ شهرا ، او سنة ، او الله اعلم : «وطبعا عيب قوى يفضلوا طول المدة دى ،

يفضوا العجلة ، واحنا ننفخها ، وهمه يفضوها ، واحنا ننفخها» .

والست ام عبده ، نزلت من على الكنبة وهي تقول ان هذا الكلام لايصح ابدا ، وانه زاد عن حده ، واسرعت بمغادرة الصالة ، ووقفت في الحوش ورفعت رأسها وراحت تنادى : «يا ام اصلاح ، انت يا ام اصلاح» .

محمد افندي تركها تنادى ، وغادر الشقة ، ونزل الدرجات القليلة ، ووقف في مدخل البيت عند مؤخرة العربة المركونة ، وظل هكذا حتى سمع صوت الصفير المكتوم ، وتقدم قليلا ، ورأى البنت الصغيرة التي تجلس بجلبابها الحريري الاخضر عند العجلة الامامية ، وفي يدها عود من كبريت الخشب ، كانت تحشره داخل البلف ، والهواء المحبوس يندفع ويغلق عينيها ، ويطير شعرها الناعم . وراح يعبر الطريق متمهلا ، ووقف امام ام حسين البقالة ، التي تضع النقود في صدرها :

«صباح الخير ياست ام حسين» .

ام حسين مسكت الرغيف القريب ، والقت به في الناحية الاخرى من القفص : «اهلا وسهلا» .

«البنت بنت حسين ابنك ، يومياتى على الله ، تفضى الكاوتش بتاع العربية» .

ونظرت ام حسين ناحية البنت وقالت :

«اضربها» .

«لا ياست ام حسين ، قبل كده او كده ، فيه ناس كبيرة لازم الواحد يرجع لهم ، وانت دلوقت الكبيرة بتاعة الدكان» .

«ولما انا الكبيرة بتاعة الدكان ، اسيب البيع والشرا ، واقوم اجرى ورا عيله ؟» .

«طيب والحل ياست ام حسين ؟»

ما انا باقولك مش عاجبك . لما تلاقيهابتعمل كده ، امسكها اقطم رقبتها» ، ثم صاحت :

«قومى يابنت من عندك ، انا عارفه ايه اللى عاجبك في المخروبه دي» .

البنت قامت ، وراحت تجرى ضاحكة ، ومحمد افندي قال انها لو كانت مسألة يوم او يومين ، كان تركها تلعب كما تريد ، ولكنها مسألة طويلة :

«الست ام عبده عندها فكرة كاملة عن الموضوع» ، والتفت الى الناحية الاخرى من شارع فضل الله عثمان وقال : «هى الضهر ادنت ولا لسه ؟»

وقالت ام حسين انها لم تسمع : «ماهى حاجه تقلب الدماغ» .

واستدار محمد افندي ودخل البيت ، ومد يده بهدوء ، ودفع الباب الخشبي الموارب وهو يستمع الى صريره البطيء ، ورأى الست ام عبده وهى تجلس على طرف الكنبة من هذه الناحية ، وحافة برواز صورة المرحوم محمد افندي عثمان من الناحية الاخرى ، ثم رفع الجلباب ، وراح يصعد السلم لغاية ما وصل الى السطح . كان ابن بنته اصلاح قد رفع جلبابه عن بطنه الصغير المنفوخ ، ووقف يبول على الصباره : «آه ياكلب» . وراح الولد يجري ضاحكا دون ان يترك الجلباب او يكف عن التبول . وظل محمد افندي يتطلع اليه صامتا ، ثم اتجه الى السور مرة اخرى ، ونظر على فضل الله عثمان ، ورأس العربة مركونة امام الباب ، وام حسين البقالة ، ولمح البنت الصغيرة وهي تأتي من هناك ، فتراجع على الفور وخبأ نفسه جيدا ، وفكر ان يتركها حتى تطمئن ، وتلعب في العجلة ، ثم يذهب الى الحمام ، ويملأ كوب الماء الكبير من الحنفية ويصبه عليها من هنا ، وتطلع الى الصبارة الصغيرة المتربة ، ورأى اثار البول وقد تناثرت على اوراقها الممتلئة ، وبينت لونها النظيف الغامق ، وقال انها تجلس الان على الارض بجلبابها الحريري الاخضر ، في يدها عود الكبريت ، والهواء المحبوس يندفع ويطير شعرها الناعم ، وهز رأسه موافقا ، واقترب على اصابع قدميه حتى التصق بالسور ، ومال بنفسه فجأة ، ولكن محمد افندي الرشيدي ، لم يستطع ابدا ، ان يراها .

القاهرة

تلاقي الاداب في ضوء الادب المقارن

مع نموذج تطبيقي

■ عبد المطلب صالح

الاداب حين يتصل بعضها ببعض مؤثراً او متلقياً لاتنفصل عن القانون الذي يسم بطابعه الحضارة البشرية التي تشهد مسيرتها منذ فجر التاريخ على انها في-تواصل دائم ، وتلاحم مستمر ، وما صنعته امة من الامم انتقل الى ارجاء اخرى من العالم . «فكل نهضة في تاريخ الانسانية كانت تستضيء بما خلّفته النهضات السابقة عليها ، وتحاكيها في بادىء الامر ، حتى اذا اكتملت لها شخصيتها ، وتوفرت اصالتها ، اضافت الجديد المتطور الى القديم الموروث ، وهذا يحدث دواليك في مراحل التطور الانساني .

ويدلنا تاريخ الحضارات على انها سلسلة من تيار حضاري عام متواصل التدفق ، دائم التنقل من بلد الى بلد ، وهو في العصر الحاضر ، عصر الاتصال الوثيق بين مختلف الامم ، ينتشر ويكاد يعمّ بلاد الارض ، ويزداد تقدمه يوماً بعد يوم بفضل استفادة الامم بعضها من مبتدعات بعض .»[1]

فتلاقي الآداب بعضها ببعض يستند الى هذه المقولة الحضارية التي تشكل حجر الزاوية في منهج الأدب المقارن الذي تشير عالميته الى الافاق الرحبة التي يتوجه اليها الباحثون في الدراسات الادبية المقارنة ، من دون ان يقعوا في اوهام «الكوزمو پوليتية» ، ذلك الاتجاه الذي يريد صهر الاداب القومية في بوتقة ما يسمى «بالروح العالمية» التي لاتكون سوى ستار يخفي نزعات الهيمنة الامبريالية في مجال الايديولوجيا ، فالاصوب للدراسات المقارنة هو تحركها ضمن مجالات التاثر والتاثير وهي في الوقت نفسه تحافظ على الملامح القومية لكل ادب يتفاعل مع غيره من الآداب ، فتعدد الصفات وتنوع الاغراض والآفاق ضمن الاتصال التاريخي ، هو الذي يهب الادب المقارن سماته النوعية الخالصة ، ويساعده على اثراء محتوياته ، في آفاق الصراع بين الافكار ونقائضها ، وما يتمخض عن ذلك من جديد يدفع التطور في مسيرته الى الامام .

وما قصة الثقافة العربية والاسلامية ببعيدة عن هذا المجال ، فقد حقق العرب في القرون الوسطى شواهد كثيرة على غنى حضارتهم ، بما اضفوا على الثقافة اليونانية من اجتهادات خصبة ، وابتكارات جليلة شهد بها لهم كثير من الباحثين المنصفين في اوربا ، اذ لايعدم الباحث الموضوعي ان يجد اصواتاً تنادي عبر الثقافة الاوربية باهمية التواصل الحضاري ، وبفضل العرب على التمدن الانساني ، مثل استاذ الادب المقارن من (الكوليج دوفرانس) سابقاً وأحد مؤسسي مدرسة الادب المقارن الفرنسيّة ، (پول هازار) الذي قال : «ان الحضارة العربية - [الاسلامية] جديرة بالاعجاب ، فبعدما طغت الجاهلية على العالم ، من الذي كان حفيظاً على حقوق التفكير والثقافة ؟ انهم العرب ...»[2]

وحري بالباحثين الاوربيين المتعصبين لحضارتهم الذين يزعجهم كبر الاثار التي خلّفتها الثقافة العربية والاسلامية في قارتهم ان يلقوا نظرة شاملة على القرن التاسع عشر ليشهدوا ماتركه العرب من بصمات عميقة على مختلف المدارس الادبية عندهم ، من كلاسيكية ، ورومانتيكية ، وواقعية ، ورمزية . هل باستطاعتهم نكران ما أخذه (هوغو) في ديوانه «الشرقيات» وديوانه «اسطورة الدهور» وغير ذلك من مؤلفاته ، عن العرب وادبهم ؟ هل يقدرون على تجاهل الاثار التي خلفها حكايات «الف ليلة وليلة» في ادب الواقعي الكبير (بلزاك» ؟ او لم يتدبروا ردود الفعل التي كانت عند معارضي (فولتير) ، من كتّاب نهاية القرن التاسع عشر ، مثل (لوفلوك) و(بورنييه) ؟ اللذين أعادا الاعتبار للعرب وللاسلام الذي افترى عليه (فولتير) عام ١٧٤٢م في مسرحيته : «محمد» ؟

نحن لانقول ذلك بمنظار التعصب ، فالتعصب لاينفى بمثله ، بل بنقيضه الذي هو الحقيقة الساطعة مثل الشمس التي لايمكن حجبها بغربال .

انموذج تطبيقي لتلاقي الآداب في كتاب الدكتور (ريمون طحّان)

يشارك الباحث ريمون طحّان في الجهود النظرية الخاصة بمنهج الادب المقارن بكتابه المشار اليه ادناه[3] ، والباحث ثقف عدته الاكاديمية في جامعة باريس حيث نال منها شهادة دكتوراه الدولة من الادب المقارن .

والكتاب الذي نعرض لفصوله مناقشين ، مؤيدين ام معارضين ذو قسمين : الاول في الادب المقارن ، والثاني في الادب العام .

واول ما يجده القارىء في هذا الكتاب ان الباحث يقتفى

خطى المدرسة الفرنسية القائلة بالتأثير والتأثر ، فحين يحدد مصطلح الادب المقارن يشير الى ان «الدراسات المقارنة تهتم بالعلاقات التي تقوم بين أدب وطني معين كتب بلغة قومية معينة وبين أدب أو آداب غريبة عن تلك اللغة القومية . وتهتم ايضاً الدراسات المقارنة بالصلات التي تقوم بين أدباء وكتّاب وشعراء يتشابهون في انتاجهم الادبي ، ولكنهم يتباينون في اللغة والحضارة وينتمون الى أعراق وقوميات قد تفصل بينها حدود جغرافية وسياسية» .[4]

لكنه وهو يتحدث عن انتقال «التيارات الادبية والفكرية من بلد الى آخر رغم الحواجز اللغوية والحدود السياسية وتجتاح بلداناً متجاورة او بعيدة لتجعل من عالمنا الضيّق كتلة واحدة ويخضع الادب لهذه التيارات»[5] ، نجده قد ابتعد عن الحقيقة الموضوعية التي تتمثل في بقاء العناصر الوطنية شاخصة في النصوص الادبية التي خضعت لتأثيرات آداب اخرى ، خاصة اذا كانت هاتيك العناصر من المنعة التي تأتيها من تراث عريق ، فلا يمكن لها ان تذوب في اثناء عملية تلقّي المؤثرات الاجنبية ، فالتأثر والتأثير يؤديان دورهما الفاعل في انتقال التيارات الادبية من لغة الى اخرى ، لكن هذه المسألة لاتصل كي تجعل من «عالمنا الضيق كتلة واحدة» . هذه النظرة الكوزموبوليتية التي رشحت في فكر الباحث تقلل من اهمية دراسته هذه ، فنحن نزعم بان الادب المقارن منهج ـ مثلما يعرف الباحث نفسه ـ ترحل خلاله الافكار والتيارات الادبية من صقع لاخر ، من ادب لآخر ، لكن من دون ان يتحول الادب المتلقي الى بوق يردد ما تسلمه من الآداب الاخرى ، فإن حدث ذلك فيمكن ان نعدّه متلاشياً في الوجود ، لم تحصل له استمرارية في الحياة التي هي لصيقة بالابداع ، وبالابداع وحده يستطيع الكاتب المعين ان يضفي على العناصر الاجنبية التي تمثّلها من سمات شخصية اللغة التي اليها ينتمي ، والاّ فأثاره تصبح نسخاً مكررة غير ذات بال .

أو نسينا ماقاله (پول ڤاليري) : «ان الاسد صنع من خراف مهضومة ؟» .

من يستطيع ان يزعم بأن (اندريه جيد) كان صدى لـ(سوفوكل) في «اوديب الملك» ؟ فكلاهما عالج قضية اوديب برؤية تختلف عن الاخرى ، الاسطورة كانت موجودة في الاداب القديمة وتناولها منذ كتّاب التراجيديا الاغريقية وحتى يومنا الحاضر اكثر من ثلاثين كاتباً ، لكن هذا الانموذج قد اكتسب خلال رحلته الطويلة في الزمن سمات وملامح الادب القومي أنّى اقام فيه .

أن الحديث عن عالم يصير كتلة واحدة تعبير لايسنده واقع الحيلة في كل ارجاء المعمورة ، ان ذلك محاولة لطمس خصائص الشعب ، الشعوب الاصيلة بتراثها ، باسهاماتها المتنوعة في حضارة الكوكب الارضي ، ان الادب المقارن يضيء سناه ويستمر حين يؤكد بقاء العناصر الاصيلة في النصوص التي يستخلص منها المؤثرات الاجنبية غير قاصد ان يمحو علامات تلك النصوص ، لغتها ، قيمها التاريخية ، المحلية بل انه يساعدنا على كشف ما نما وترعرع ضمن عملية الخلق الادبي ، وكيف ان ذلك الاثر وقد قاوم . العناصر الاجنبية ، وان استفاد منها لكن من دون تضحية بأصالته التي تكسبه الروعة ، خاصةً اذا كانت ذات جذور عميقة في التاريخ ، واثرت هي بدورها في العصور السابقة في مسيرة الحضارة الانسانية ، على النحو الذي نجده في تراثنا العربي الذي شارك في تأثيراته في الثقافة والفكر العالميين باجلى صورة وانصع اسلوب ، وخاصة في القرون الوسطى التي كانت اوربا خلالها تغط في سبات عميق .

ان محاولة صهر الادب القومي في بوتقة ادب آخر باسم الروح العالمية يشبه الى حد بعيد ما فعله الاستعمار الفرنسي بالشعب الجزائري خلال اكثر من قرن وربع القرن في محاولة طمس الشخصية المحلية واحلال اللغة الفرنسية محل اللغة العربية .

والامر نفسه في موقف اديب عربي ازاء الثقافة الفرنسية حين ارتضى لنفسه ان يكون نتاجه الادبي صدى آلياً لتلك الثقافة ، كما نجده في كتاب «مستقبل الثقافة في مصر» الذي اراده (طه حسين) ان يحل فيه الثقافة الفرنسية محل الثقافة العربية ، حتى ولو كان ضمن بريق ما يسمى بـ«الحضارة الفرنسية» ! .

فلا يدخل في روع احد هنا ان الادب المقارن قد نسي مهامه ، بل العكس هو الصحيح ، اذ ان احتفاظ الادب بسماته القومية النوعية وهو يتأثر بأدب آخر لايلغي موضوعة هذا المنهج ، الذي يقر بالأخذ والعطاء ، ضمن العملية الجدلية التي تثبت وتنفي ، وما يتمخض عن ذلك هو الذي يتناوله النقد والشرح والتحليل ، كل ذلك من جملة ما تهيأ له دارسو الادب المقارن في اثبات ما للادب المتلقي من سمات جوهرية ومحتوى اصيل ، وقد يحدث النقيض في هذه العملية التاريخية من انتقال الاثر من لغة الى اخرى حين يكون الاديب ونتاجه في خدمة اجواء فكرية وادبية اخرى ، وهذا ذو علاقة وطيدة بموقف اولئك الادباء ، الذين اتخذوه حيال وطنهم والعالم ، فرؤيتهم السياسية والاجتماعية هيَ المسؤولة قطعاً عما وضعوا انفسهم فيه من ترداد غير واع وغير مسؤول لتلك التأثيرات الاجنبية التي اضرت بادبهم اكثر مما نفعته .

ونفهم مقولة الاخذ والعطاء في ضوء ما قدمنا قبل قليل ، دون ان تكون هذه المقولة مرادفة للترداد الفج والتكرار المعيب فهذا يضر بالادب كنتاج واع فعال ضمن عملية الخلق الفني ، ويصغر من شخصية الاديب بوصفه كائناً اجتماعياً ينبغي له ان يضع فوق ما يتأثر به سماته الخاصة . وهذا لايتسنى الا لمن رسموا لهم منهجاً علمياً واضحاً ، وثقافة انسانية ، ولا يقدح في شخصيتهم ما أخذوا من تراث البشرية لانهم تمثلوه خير تمثّل ، زائدين عليه ما اغتنوا به من نظرات عميقة في الحياة والواقع المحلي والانساني ، اذ لاتقدير للعنصر الانساني بدون التزام الواقع المحلي والذود عنه فمن التمسك بقيم الوطن

تشع انوار محبتنا للانسانية وتتوسع آفاق تأثرنا بها ، والنقيض لذلك غير وارد في التفسير العلمي لظواهر الفكر والادب والثقافة عموماً .

ان قضية التأثر والتأثير تجد مصداقيتها فيما خلفه الفكر العربي والاسلامي في المحيط الاوربي في القرون الوسطى ، وما نتج عن ذلك من ردود فعل متباينة عند الكتاب الاوربيين ، وهذا يشير الى حيوية الثقافة العربية والاسلامية حينما خضعت هناك للنقد والتعليق والاقتباس احياناً سواء في النصوص الابداعية ام في شروح النقد الادبي والتاريخي .

فالادب العربي له «تأثيراته وتأثراته فقد أفاد من الادب اليوناني والفارسي والهندي عندما خرج العرب من جزيرتهم اثر الدعوة والفتح واختلطوا بشعوب ذات مدنيات تختلف عما الفوه .. فتلقّح العقل العربي بتراث ثقافي ضخم ، وتوسعت آفاقه وعرف العرب اللغة الفارسية واليونانية ، وتسرب الفقه الروماني والحكمة الاغريقية ... الى لغة العرب والى اساليبهم الكتابية . ولا يضير العرب انهم اخذوا . فهم بدورهم اعطوا ونقلوا الى الغرب اكثر معارف الحضارات القديمة وعلومها ، وامدوا الاداب الاوربية في العصور الوسطى بالمواضيع الادبية وغذوها بشعرهم وغزلهم وقصصهم »[6]

والدكتور (طحّان) لايخفي ميله الى النزعة الكوزموبوليتية التي ينظر من خلالها الى الرسالة الانسانية التي يجسّدها الادب المقارن الذي «لايصل الى نتائج ايجابية وموضوعية الا بعد أبحاث دقيقة تتعلق بالاداب القومية وبمميزاتها ، وقد تصلح هذه الدراسات لتحديد خصائص آداب كل امة او قوم او شعب ، وقد تصلح لاستقصاء الادب القومي ، وكشف هويته والتعرف على مدى اسهامه فنياً وفكراً في التراث الادبي العالمي ولذا لاننكر حق هذا الشعب وتلك الامة في ضرورة الاهتمام بقضايا ومشكلات تهمها اكثر من غيرهما . ولكننا نأبى تسخير هذا العلم لخدمة العنف والتعصب ..»[7]

لكن النزعة الانسانية الحقة فيما نعتقد لاتظهر عبر «الكوزموبوليتية» التي هي محاولة لصهر الاوطان والامم في بوتقة الاحتكارات العالمية من اجل الهيمنة على مصائرها ، وتوجيهها الوجهة التي تستحيل فيها الى بيادق تتحرك باشارة من هاتيك الاحتكارات العالمية وسياساتها الامبريالية .

فالادب المقارن وان كان منهجاً علمياً يتمسك باثبات العلاقات التاريخية بين أدب وأدب ـ وهذا ما يتجاهله الدكتور طحان ـ حين حدد مصطلح هذا المنهج ، هو وسيلة اشعاع للقيم المحلية التي تزدهر وتضيء حينما تستفيد متمثلة ماينسجم واياها من عناصر التأثر التي تقتبسها من آداب عالمية اخرى ، بعد اثبات الصلات التاريخية بين هذا الاثر الادبي وذاك وصولاً بعد ذلك الى النصوص الادبية ، شعراً كانت ، أم قصة ، أم مسرحية أم مقالة .. الخ لكي نتبين ملامح الرحلة التي جابتها تلك الاداب وما اخذت ، وما افادت من الحضارات الاخرى .

وما نقدمه هنا هو نقيض ما يذهب اليه الدكتور (طحان) الذي اعطى للانسانية معنى مطلقاً ، غير محدد يشوبه الخلط بين مفاهيم متنوعة ، ومتناقضة .[8]

ويوضح الدكتور (طحّان) في هذا الفصل الاهمية التربوية والتثقيفية للادب المقارن الذي انتشرت دراسته في جامعات العالم المتحضر ، «ولم تقتصر بعض هذه الدول على تدريس الادب المقارن في الجامعات والمعاهد العالية بل صارت تلقن الطلاب في مرحلة الدراسة الثانوية مادة الادب المقارن الخام فيعطى هؤلاء الطلاب مبادىء الاداب الاجنبية من خلال نصوص تبين علاقات تلك الاداب الاجنبية بالادب القومي .»[9]

وبينما تحدد المدرسة الفرنسية بلسان احد اساتذتها : (جان ماري كاريه) ، «ان الادب المقارن هو فرع من تاريخ العلاقات الروحية العالمية» ، اذا بالدكتور (طحّان) يدرج هذا المنهج ضمن «فصيلة الادب العام» . لكن لكل منهما في رأيه «تاريخ يخضع للتاريخ العام» .

فهل نحن ـ هنا ـ ازاء اجتهاد جديد يطرحه الباحث امام المدرسة الفرنسية ؟ **اننا لانضرب بعصا المدرسة الفرنسية ، لكن ما قدمته هذه المدرسة بخصوص هذا المنهج كان مبنياً على اسس منهجية متينة اعتمدت الوثائق واستندت الى ماصح من العلاقات التاريخية التي ربطت بين الاثار الادبية لاحقها بسابقها ، فجلاء العلاقات التاريخية ، وتبيان مانشأ فعلاً بين (لامارتين) ـ مثلاً ـ واجواء الشرق وادابه هو ما يعني دارس الادب المقارن في الخطوات الاولى من ابحاثه ، لكي ينتقل بعد ذلك الى النصوص الادبية والثقافية عموماً لتفسير كيفية تمثل هاتيك العناصر التي رشحت في كتابات ذلك الاديب الذي ينتمي الى بيئة معينة وحضارة اخرى ، وماذا كان رأيه فيما نقله من اللغة الاخرى ، وبأي لون من الوان الذوق الفني اكتسب ادبه ذلك الطابع ، هل كان مقلداً ، ناقلاً حسب ؟ هل اوحت له اللغة الاجنبية افاقاً جديدة يرتادها ؟ ماذا كان موقفه من حضارة تلك اللغة ؟ الرفض ام الاذعان ؟ السلب ام الايجاب ؟ كل ذلك على صعيد المحتوى ، والموضوعات ، وعلى صعيد الاشكال الفنية والاساليب . فما ينتقل خلال رحلة الآداب بعضها نحو بعض كل ما له مساس بموضوع الادب واسلوبه اللذين هما جزء واحد في نظر العملية النقدية ، على الرغم من ان الدارسين يفصّلون الحديث بكل منهما على انفراد ، انما يحدث ذلك وفقاً لمقتضيات البحث العلمي .**

وبعد الحديث عن مصطلح الادب المقارن ، ينتقل الدكتور (طحان) ليقدم لنا «لمحة تاريخية» عن التيارات المؤثرة والمتأثرة بين اللغات المختلفة ، متحدثاً شارحاً باسلوب فريد اشكالاً ثلاثة لهاتيك التيارات التي «تظهر على

اشكال ثلاثة . فإما المستعير يتقبل ما يأتيه من الخارج مباشرة أو يحوّره أو يرفضه . فهناك اذاً تأثرات وتأثيرات مباشرة وصريحة أو محورة أو عكسية ، وذلك في حالة مقاومة البلد أو الاديب النموذج الذي يفرضه عليه أدب امة اخرى أو أديب غريب عنه فينتج عن هذه المقاومة نموذج يتناقض مع الاصل (صورة كليوباترا مثلاً في الادب الغربي ، وفي مسرحية شوقي : تبدو كليوباترا في الاداب الغربية نموذج المرأة الشرقية المستهترة التي تلهو وتلعب وتفسد الصالحين بسحرها ودلالها ، ولاشك في ان شوقي تأثر بالادب الغربي تأثراً عكسياً حين جعل من كليوباترا في مسرحيته بطلة الوطنية الصادقة التي تضحي بحبها في سبيل الواجب والذود عن ارض الوطن .»[10]

ويشير الباحث الى المحاولات التي تمت في الاداب الاوربية باحتكاك بعضها ببعض قبل ظهور هذا المنهج في الدراسات الادبية .. ويتوسع ايضاً في ذكر العلاقة التي كانت سائدة بين الاداب الرومانية والاداب اليونانية موضحاً بأن «المغلوبين - وهم اليونانيون - فرضوا على غالبيهم فكرهم وثقافتهم مما جعل المؤرخين يصرحون بأن روما مدينة لليونان في فلسفتها وفنها ونزعتها الانسانية وادبها كله .. وبعد ان ازدهر الادب الروماني حاول المؤرخون الرومان مقارنة ما انتجه كتابهم وشعراؤهم بالنماذج اليونانية ، ولئن كانت طرقهم تعد محاولة ساذجة للمقارنة ، فهي في حينها مرحلة سجلها التاريخ لحساب الادب المقارن»[11]

كنت اود الا يقتصر الدكتور (طحان) على محاولات معينة سبقت ظهور منهج الادب المقارن في الاداب الاوربية ، فياليته وقف وقفة المتأمل الفاحص لظواهر قديمة سادت في الادب العربي في القرون الوسطى - خاصة - ليبين خلالها العناصر المشتركة بين الادب العربي والادب اليوناني مثلاً ، وما اعطاه هذا الاخير من تأثيرات في ميدان الحكاية والقصة في الادب العربي وخاصة في «حكايات الف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة» وصور البلاغة لدى الجاحظ وطائفة من النقاد العرب آنذاك .

وبعد «اللمحة التاريخية» الموجزة لمنهج الادب المقارن ، يعود المؤلف الى هذه الظاهرة التي وجدت في تاريخ الادب قبل ظهور تسمية هذا المنهج ، التي يرقى ظهورها الى عام ١٨٣٠ ويكتفي المؤلف بذلك دون بذل جهد زائد لتتبع نشوء هذه الظاهرة تاريخياً . وقد احسن صنعاً حين قصر اهتمامه على ايراد نماذج في التأثيرات الخارجية ، واولها تأثير الادب الايطالي في فرنسا خلال عصر النهضة في القرن السادس عشر ذلك بان «الذين نسجوا على منوال الايطاليين امثال (رونار) و(دوبيليه) ماكانوا يشعرون بانهم ينهلون من ادب غريب عنهم لان الاداب الايطالية والاسبانية والفرنسية تعود في نظرهم الى اصل واحد .. (هو اللغة اللاتينية) .»

وهناك مثل اخر على احتكاك فرنسا بجاراتها ، ولا سيما انكلترا التي «اطلت فرنسا على فكرها ، واحست بواقعية الشعب المجاور لها وغذى فكر (لوك) و(نيوتن) .. روح فلاسفة عصر النور اي (فولتير) و(مونتسكيو) و(ديدرو) .» كما عرض المؤلف للموجة الالمانية الادبية التي ركبها الادب الفرنسي ، وهكذا شهد الواقع الفرنسي دخول شعر (غيسر) الرعوي ، وشعر (كلوبستوك) الديني وادب (غوته) لقد «ادخلت هذه التيارات الغريبة الوافدة الى فرنسا اعتبارات جديدة في تقييم الادب الفرنسي القومي ونقده والتعرف على علاقته بالاداب الغريبة ويقف المؤلف وقفة خاصة عند المدرسة الرومانتيكية التي كان لها «تأثير كبير في نشأة الادب المقارن» هذه المدرسة التي «طعنت في مقاييس ومعايير عاشت عليها الانسانية اكثر من عشرين قرناً ، وعندما تحطم العامود الكلاسيكي ظهرت نتائج بعيدة المدى ابرزها ان الرومانتيكيين صاروا ينظرون الى الادب على انه من انتاج الفرد وعبقريته لا على انه قوالب تقليدية ، فاصبح النقد يفسر الانتاج الادبي تفسيراً علمياً ويبين خصائصه الفنية ويظهر العلاقة القائمة بين الاديب وبيئته وجنسه ، وعرقه وطبقته ويحدد دينه لمن سبقه من الادباء والكتاب والشعراء فاستفاد النقد بشكل عام والادب المقارن بشكل خاص من هذه النظريات الجديدة .»

ولا يفوت المؤلف ان يهتم بالكاتبة الرومانتيكية الرائدة ، (مدام دوستال) التي كانت واسعة الاطلاع ذات شهرة مرموقة في فرنسا وخارجها ، وقد لعب كتابها الذي نشرته عام ١٨١٠ دوراً مهماً في العناية باللغات الاجنبية وادابها ، وما كان ينشأ بينها من تشابه وقرابة واختلاف ، لقد اسدت هذه الكاتبة فضلاً كبيراً على الدراسات المقارنة الحديثة .

وفي اثناء عودة المؤلف الى تسمية الادب المقارن نراه يذكر الباحث (جان - جاك امبير) في تثبيت هذه التسمية بعنوان : «التاريخ المقارن للفنون والاداب لدى كافة الشعوب» . ثم يذكر محاولة (فيللمان) الذي الف كتاباً في الادب المقارن ، الذي يحتوي على «مجموعة من المحاضرات في الدراسات المقارنة» كان ذلك عام ١٨٢٨ وكان من بين الروّاد الباحث الانكليزي (بوزنيت) الذي حدد ملامح منهج الادب المقارن بكتاب خاص ، ونجد السويسري (ادوار رود) يلقي بعض المحاضرات «عن تاريخ الاداب المقارنة» ، ويصدر (ماكس كوخ) مجلة الادب المقارن ، وفي نهاية القرن التاسع عشر يقدم (جوزيف تكست) اطروحة عن «روسو وعن عالمية الادب» ، هذا الباحث سيكون من روّاد هذا المنهج في فرنسا الى جانب (بالدنبرجر) و(بول هازار) اللذين اصدرا مجلة الادب المقارن الفرنسية عام ١٩٢٠ .

وبالرغم من هذه المعلومات التاريخية الموجزة التي

اوردها (الدكتور ريمون طحّان) في «اللمحة التاريخية». فلابد للدارس المقارن ان يقرأ عدة مرات ويطيل النظر في الصفحات التي افردها الاستاذ الباحث الفرنسي (بول فان تيكن) عن المسار التاريخي في نشوء الادب المقارن، ومناهجه، فهي صفحات عميقة شاملة لهذا الموضوع.[12]

ويفرد الدكتور (طحّان) فضلاً طويلاً بعنوان: «عُدّة المقارن» يتناول فيه ضرورة الثقافة التاريخية للمقارن كان يدرس الصلات الفعلية التي حدثت ـ مثلاً ـ بين الاسبان والادب العربي، اذا اريد ايضاح تأثر الادب الاسباني بالثقافة العربية، ومن تلك الصلات «انتقال المعرفة العربية الى الاسبان كالمدارس التي توافد اليها الشعراء والكتاب وقصدها الغربيون لينهلوا من معينها واهمها مدارس ومعاهد قرطبة واشبيلية وغرناطة وطليطلة..»[13]

ويشير المؤلف الى اهمية معرفة اللغات المتعددة بالنسبة للمقارن، ويلاحظ نشاط حركة الترجمة حيث «نقل الغرب الى لغاته آثار العرب والفرس والترك، ونقل العالم الشرقي الى العربية والفارسية والتركية روائع التراث الغربي».

فضلاً عن توضيح المؤلف دور الرحلات والفهارس الخاصة بالمراجع كوسائل وسيطة تعين المقارن على توجيه دراساته الوجهة الصحيحة.

وفي فصل آخر يتحدث المؤلف الى المجالات التي ينشط فيها الادب المقارن، وقبل ان يبدأ بتحديد ملامح هذه المجالات يخرج من حقل الادب المقارن ما سمي بالموازنات داخل الادب القومي، بين اديب واديب ضمن اللغة الواحدة، معطياً بعض الامثلة:

ـ الموازنة بين شاعرية طرفة وشاعرية امرىء القيس، الموازنة بين فخر عمرو بن كلثوم وفخر الحارث بن حلزة...» ... وكذلك الموازنة بين راسين وكورني، وبين روسو وفولتير.. الخ. كل ذلك لايعده المؤلف ـ وهو على حق ـ من الادب المقارن، وهذا ماتبعده المدرسة الفرنسية عن مجال هذا المنهج. لكن الدكتور (طحّان) وهو يتمسك بفكرة التأثر والتأثير نتيجة صلات الاداب بعضها ببعض لايولي اهتماماً معيناً لتأكيد اثبات العلاقات التاريخية بين الآداب المتنوعة اللغات يؤثر بعضها ببعض، لكننا نجد بعض الاشارات الباهتة عن الصلات الادبية فحسب. ويتهم المؤلف المدرسة الفرنسية بأنها «قد ضيقت احياناً حقل دراساتها المقارنة». وبالطبع حين اكدت اثبات العلاقات التاريخية بين ادب وادب من لغات متنوعة.

ومقابل ذلك يعرض الدكتور (طحّان) لملامح المدرسة الامريكية في الدراسات المقارنة التي تستند الى الروح الكوزموبوليتية، وهي الروح التي يحاول مناصروها صهر الملامح المحلية، الوطنية في الاداب، ضمن ما يسمى «بالروح البشرية» وقد بيّنا خطر هذه الدعوة على الادب المقارن في صفحة سابقة.

والغريب عند الدكتور (طحّان)، وهو يعرض للتأثيرات التي خلفها الادب الفرنسي في اداب العالم، وما تسلم منها، لايذكر ولو باشارة موجزة، التأثيرات التي خلّفتها الثقافة العربية والاسلامية في الادب الفرنسي، خاصة وهو يتحدث عن دور المدرسة الرومانتيكية في هذا المجال. او يجهل الدكتور (طحّان) ما اعطى الشرق عموماً والعرب خصوصاً لشعراء الرومانتيكية وناثريها من موضوعات ونماذج؟ فاين ذهب تأثير الف ليلة وليلة؟ واين تأثير الشنفري عند (جول جانان) و(ريهال)؟ وماذا كان دور المجلة الاسيوية وصحيفة العلماء، والمجلات الاستشراقية الاخرى في اغناء الادب الفرنسي؟ وهل ننسى المجهود الضخم الذي بذله (فيكتور هوغو)، وهو يكتب ديوانه «الشرقيات» للاطلاع على اجواء الشرق، والعرب خصوصاً؟ وكذلك اهتمامه بالموضوعات الاسلامية، خاصة في ديوانه الكبير «اسطورة الدهور» حيث تحدث باجلال عن نبيّنا الكريم (محمد ـ ص) وعن «حجة الوداع»، ثم عن صفات العرب عموماً.. والامر هنا لايقتصر على (هوغو)، فاغلب ادباء الرومانتيكية، ومن قبلهم روادها، مثل شاتوبريان، ومدام دوستال، قد عانوا تجربة الاتصال بالشرق والعرب، فكتبوا عن ذلك رحلاتهم وذكرياتهم ولابد لنا من الاشارة هنا الى «رحلة لامارتين الى الشرق»، وهي في جزئين، و«رحلة جيرار دونرفال» و«رحلة مكسيم دوكامب» هذا الاديب الذي كان له فضل كبير في مساعدة «تيوفيل غوتييه» في تطلعاته الشرقية.

هوامش

(1) محمد مفيد الشوباشي: رحلة الادب العربي الى اوربا، دار المعارف بمصر ١٩٦٨ ص١١.
(2) بول هازار، ازمة الضمير الاوربي، ترجمة جودت عثمان، ومحمد نجيب المستكاوي، تقديم الدكتور طه حسين، الكاتب المصري ١٩٤٨ ص ٢٢ ـ ٢٣.
(3) د. ريمون طحّان، الادب المقارن والادب العام ـ الطبعة الاولى ١٩٧٢ ص٨ ـ دار الكتاب اللبناني، بيروت.
(4) المصدر مفسه ص ٨ ـ ٩.
(5) المصدر نفسه ص ٨.
(6) المصدر نفسه ص ٩ ـ ١٠.
(7) المصدر نفسه ص ١٠ ـ ١١.
(8) المصدر نفسه ص ١١.
(9) المصدر نفسه ص ١١.
(10) المصدر نفسه ص ١٦.
(11) المصدر نفسه ص ١٧.
(12) انظر: بول فان تييكن، الادب المقارن.. الترجمة العربية، ص ١٨ ـ ٥١.
(13) د. ريمون طحّان، الادب المقارن والادب العام ص ٢٨.

الاعتراف الاخير لمالك بن الريب

الفصل الثاني عشر

المسرحية

▪ يوسف الصائغ

في ذاك العام، دعت لجنة التمثيل، في الاعدادية، الطلبة الذين يودون الاشتراك في تمثيل مسرحية «المروءة المقنعة» للحضور في قاعة المكتبة، الساعة الرابعة، من عصر الاثنين المصادف كذا من الشهر الجاري...

لقد امسك بي هذا الاعلان، المكتوب بالطباشير، وبخط سيء، وانا اوشك ان اغادر المدرسة، والقى بي في خضم احلام أسرة، ستظل تحملني ثلاثة شهور، حتى تطوح بي على ساحل من رمل وريح... فاستريح..! كنت، مُذ شهدت مسرحية «هوراس»، وحفظت قبل بضع سنوات، أُمني نفسي، بفرصة كهذه، أن يأتي يوم يعهد فيه إلي بدور اتقمصه ... وكنت لا أفتأ أرى نفسي على خشبة المسرح، مزيّناً برغبتي في أن أنوب عن انسان ما.. طاغية أو مظلوم... ملك أو مهرج... مخولاً في ان انطق عنه، أو اصرخ... أو اضحك... أو أموت صمتاً... وماكان النطق على الخشبة، ليشبه نطقي.. ولاالضحك.. ولا البكاء... بل هي سورة: تعتري الانسان، كتلك التي تنتابه وهو في حالة صلاة، يتوسّلها، من أجل ان يكون أو لايكون... فاذا الصراخ. يتناهى من رؤوس اصابعه.. والضحك من تحت جفنيه... ولقد اجتمعنا لنقرأ المسرحية. كان ثمة في القاعة مدرس اللغة العربية... ومدرس الاقتصاد ـ ذلك الشاب الذكي والانيق الذي اعجبت به أيما اعجاب ـ ثم لم يلبث أن التحق بنا مدرس الانكليزية المصري، الذي سيتولى منذ تلك اللحظة اخراج المسرحية...

أصغيت متضايقاً الى مدرس اللغة العربية، وهو يقرأ الحوار... وتعجّبت، كيف يمكن، ان يؤدّى الحوار في مسرحية ما شعراً... وضربت القافية في ذوقي، وتكسرت في السياق.. وعطلت قدرتي على المتابعة والانفصال أننا في الفصل الاول ونحن في منزل «خزيمة»... وان خادمه «عمرو» ـ ذاك العبد الاسود ـ يخبرنا بما آل اليه أمر سيده.. وقد ضاقت به أيامه، فهو لايكاد يملك مايشتري به قوت يومه...

ويحي وويح سيدي   ازرى به ضيق اليدِ
أطال من رقاده   لكنه.. لم يرقدِ..
كيف ينام وهو طاوي   البطن لم يزوّدِ
قد لزم البيت لزوم   راهب لمعبدِ
ولم يكن عن الندى   ولا الوغى بُقعددِ

أجل..

ضايقتني القافية، وصدمتني «أزرى» و«قُعْدُد» و«طاوي البطن».. وتساءلت، وانا في غمرة من الاحساس بعدم القدرة على التقمص: كيف يمكن ان اؤدي دوراً كهذا، اذا ماأسند الي... واتخذت نصف قرار، بنصف حماسة.. انني سأرفض دور «عمرو»... وسانحاز من كل قلبي لأن أكون «خزيمة» مثلاً، وقد استطاع الوصول الى الخليفة فعينه والياً مكان «عكرمة»...

مشهد ظالم لايمكن نسيانه...

ان «خزيمة» لايدري ان «عكرمة» هذا هو الذي جاءه ليلاً ملثماً، واعطاه، كيساً فيه الاف الدنانير، منتحلاً اسم «جابر عثرات الكرام» و«عكرمة» غير مستعد لان يفضح صنيعه، فيعتذر «لخزيمة» عن النقص الذي في بيت المال، وهو تماماً، يعادل المبلغ الذي حصل عليه «خزيمة» من ذلك المحسن المجهول!...

لا... «فخزيمة» حريص على بيت المال.. وعبثاً يحاوره «عكرمة».

اقسمت مالي ياخزيمة طاقة   ابدا بهذا. ان بيتي خالي
اقسمت.. لم اخذ لنفسي درهما   مما اتهمتُ به.. ولا لعيالي
هبني اقترضت المال حين احتجته   افلا تمنّ عليّ بالامهال
قد كنت انوي سدّه لكنني   فوجئت بالاقصاء عن اعمالي!

ويرد «خزيمة»:

المال مال المسلمين جميعهم   هيهات انزل منه من مثقال

ثم يأمر بسجن «عكرمة». **خاتما المشهد بخلاصة من كلمة** صادقة ولكنها غير حصيفة **بسبب غفلتها..**
ـ هذا جزاء فتى يخون الله في احواله.. ثمن الخيانة غالي...

●●●

أردت أن أكون «**عكرمة**»...

وكرهت دور «خزيمة» **رغم ماينطوي عليه من جبروت...** وبدا لي ان مزاج «عكرمة»، **هو الأقرب الى مزاجي: ان تقبل** الظلم وأنت لاتستحقه، مؤمناً، ان **الظالم، سياتيك يوماً** مستغفراً، وسيكون ذلك **اطيب جزاء، لكرمك، وتواضعك،** وشرف قصدك...

أردت دور «عكرمة».. **فحرمني اياه مدرس العربية. حين** اختاره لنفسه، وحين حاولت التلاؤم مع دور «خزيمة»، نافسني فيه «سعد» ذاك الطالب، **الذي كان اليق مني به، في** كل شيء...

بعد بضع اجتماعات، أدركت أن علي أن أقنع بدور «عمرو»... فليس في المسرحية من ادوار مهمة، غير هذه الادوار الثلاثة... حتى ولو كان دور «سليمان بن عبدالملك» اسير المؤمنين... فهو مجرد دور ثانوي..

ورحت اجرّب...

كان الأمس صعباً... وكان أصعب مافيه، احساسي، أنني لست «عمرو».. وماكنته يوماً.. ولن اكونه، لسبب اساس، هو أن الدور «كوميدي».. وأنه يتطلب ممن يؤديه، أن يرتضي صبغ وجهه بالسخام..

ولقد ارتضيت...

قلت للمخرج في سري وعلني: اعطني الدور.. وسأصبغ وجهي كما تريد... لكن المخرج ظل طوال ثلاثة شهور، يراقبني وأنا أمثل، ويراقب «جودت» الذي جاء به مدير الاعدادية لينافسني في ولعي...

أصعد الى الخشبة، وامثل... فاذا انتهيت، أشار المخرج المصري الى «جودت» فارتقى الخشبة.. وراح يؤدي...

ـ أيهما الأفضل؟...

ـ يصعب القول... وعلينا أن ننتظر...

ماذا تنتظر، يامدرس اللغة الانكليزية؟ لو كان لك، أن تدرك ماأعانيه من قلق، وتشوق، وغيرة، وحاجة...

لو كان لك، أن تعرف، أنني، حفظت لكي أفوز بالدور ـ المسرحية بأسرها، وستعرف ذلك بعد قليل...

لو كان ذلك، أن تعرف أنني، أحلم بدوري، وان «عمرو» في منامي يعذبني، بوجهه الباكي وعينيه الضاحكتين... وأنني سأظل لسنوات اردد كلما تذكرته... تلك الابيات التي يختم بها الفصل الاول وهو يعدّ النقود التي جاءهم بها «جابر عثرات الكرام»:

انا اعدّ المال في الظلام ... عمرو غدا ابصرو من جذام
إن بريق الذهب الوهاجِ ... يشقّ جوفَ كل ليل راجي
باللثراء والرخاء... والغنىٰ ... من انا؟ اني لست ادري من انا...
انا سليمانُ.. انا هشامُ ... قد خنضع العراق لي والشامُ
انا اخو المنذر والنعمانِ ... لا.. بل انا كسرى انوشروان...
لا...

كان المخرج مشغولاً عني بالمراقبة... والاناة... والمفاضلة، وهو ساقط تماماً، تحت تاثير مدير الاعدادية، الطاغي...

ـ ايهما الأفضل؟

ـ جودت.. دون نقاش!.

يقولها المدير، كمن يحسم مفاضلة بين نوعين من البطيخ. فامتلىء عاراً وحقداً. واروح الوذ بمجرد عينين ضارعتين بالمخرج، الذي جاء من مصر ليعلمنا اللغة الانكليزية... فلايزيد على أن يقول بهدوء:

ـ صحيح... ولكن مع هذا علينا أن ننتظر...

وماأصعب الانتظار.. لولا أنني خلال الانتظار، كنت أتسلى برسم «الديكور»...

ثلاثة مناظر... غامرت، **وأنا في الخامس الاعدادي في قبول انجازها،** وأنا غير مزوّد، **الا بذاكرة يقظة عن ذلك المبدع** «صبيح نعامة» **الذي رسم امامي وانا صبي في** السادس الابتدائي **المنظر الوحيد لمسرحية «هوراس»...** وبخبرة ماتزال فجة في الرسم... **ثم بعد ذاك بثقة في النفس.** وايمان، غير مبرر بالنجاح... **طلبت طولاً من خام اسمر،** خاطه خياط عجوز، **فجعل منه ثلاث لوحات كبيرة جداً،** تغطي صدر المسرح... **وذهبت الى السوق. كما فعل «صبيح نعامة» فابتعت (الريش) الكبيرة.. والاصباغ...**

وابتدأ العمل...

لأسبوعين كاملين، كنت معلقاً على سلم خشبي في اكبر صالة من صالات مدرسة القس ارسم، لوحة «انتقال العذراء الى السماء»...

اردت ان انجز عملاً متميزاً، فخانتني شجاعتي، واعترضتني عينا «الامير» الشهباوان... **فاللوحة الكبيرة لن تلبث ان تعلق** في كنيسة الطاهرة، تذكيراً بلوحة غابرة كان احد «**البطاركة**» **قد استقدمها** من إيطاليا، تمثل «انتقال العذراء» ايضاً... وحين جاء العثمانيون ـ **يقول الامير** ـ مزّقوا اللوحة بخناجرهم.. **ينبغي لكل ذلك أن تكون اللوحة،** باعثة على الورع والمجد للتعبير عن معجزة الصعود، **أما انا فقد تمنيت أن ارسمها، باعثة** على الخوف والدهشة، بما يتعدى الورع الى «السريالية» واللامعقول حتى لكان الامرِ يجري

في حلم... اردت للعذراء، وجهاً رهيباً لشدة مايحتمله من مجد وغرابة، في فرحها بالقيامة ورغبتها في الخلود، وخوفها الانساني من مجرد فكرة الانتقال الى السماء...

انهيت العمل، وأنا اعاني انكسار حلمي... ان اللوحة لاتعبّر عني... ولاعن افكاري، ولا عن حاجتي الماسة في تلك السنوات الى البراة... بل مجرد لوحة دينية، كانت اكبر من ان تنفذ من باب الصالة.. مما اضطرهم الى فكّ اطارها... واعادته خارج الصالة من جديد...

انهيت الجزء الاول من «الديكور»...
وحين علقته في صدر المسرح، أزدهتني براعتي... هذا قصر أمير عربي في عهد «سليمان بن عبدالملك»، مبني بالصخر الأزرق، فهو قريب الشبه بالمرمر الذي يستخرج من مقالع «الموصل».. والطراز، يكاد ينتمي الى قصر أمير من المدينة نفسها.. وبعد أيام سيرتفع في هذا القصر صوت «خُزيمة» من اعماق وعيه لمحنته وكرامته:

ايا عمرو ويحك لاتعذل … متى ضاق عن طارق منزلي؟
ساصبر صبر الجواد الكريم … الى أن ارى غمرتي تنجلي
أرى الحر مثل الحسام اذا … لم يُقلب على النار لم يُصقل

كنت سعيداً... لم يستطع التعب والقلق أن يأكلا من سعادتي... فهذا مناخ اعرف انني خلقت له... وعائلة من الحب والشعر والفن، اومن انني، انتمي لها، يوماً بعد يوم...

وها هي «المسرحية» تنضج.. وتكتمل...
ان ملامحها لتتضح، بعد كل تمرين جديد... فقبل أيام جاءوا بالملابس، وراح الممثلون يجرّبونها، وهم يتبادلون الدعابات.. وجرى توزيع بعض الاثاث العريق في المسرح، توسط المدير، في استعارته من بيت أحد الوجهاء... وعين المخرج اثنين من الطلبة لسحب الستارة.. وكلف مدرس الرياضة، بالاضاءة... ثم لم يلبث المخرج بعد أيام ان اصطحب مدرساً مصرياً آخر، قال أنه سيختار موسيقى المسرحية...

كل شيء غدا ثابتاً.. ومحوراً... سوى دور «عمرو».. فما زلنا نتبادله أنا وذلك الطالب «جودت».. ونتنافس عليه، بتامر مكتوم، وكراهية غير معلنة... حتى أن احدنا، ماعاد يكلّم صاحبه..

كنت احدس أن موعد الاختيار وشيك... وأضمن أن المخرج سد على الدور لجودت... فانا، وهذا ماساجربه، طوال السنوات المقبلة، سيء الطالع، في كل أمر، اتمناه، واتطلبه، بقوة وشغف... حتى لكان ثمة قوة خفية، تكيد لي في عمق رغباتي، وصدق حاجتي... ثم لاتلبث.. هذه القوة الخفية الساخرة، أن تهبني، بين حين وآخر، عطايا، ماكنت أتوقعها، ولاأدرك أنني احتاجها، بكل هذا القدر من الاحساس بالضرورة والتوق...

ولقد حدث الاختيار، ذات مساء بعد أن انتهينا من التمارين... كنت اتابع تفاصيله، وكأنني، قد شاهدتها، في أحد أحلامي، قبل أيام. بحيث بدت لي، هي أيضاً، حلماً، أو اجزاء كابوس لا استطيع دفعه أو تغيير مجراه...
قال المدير، موجهاً حديثه الى مباشرة:
ـ الدور لجودت.. إنه يؤديه أحسن منك...
أحببت ببلادة!
ـ نعم...

لماذا قلت ذلك؟.. لست أدري، لقد كان احساسي بالقهر، يصوّر لي قرار المدير، وكانه قدر لامردّ له.. رغم انه في تلك اللحظات، كان بالنسبة لي، يشبه حكماً بالاعدام...

تطلعت حوالي... فوجدت «جودت» يبتسم، ابتسامة خفية، ولاح لي المخرج وكانه قد ضُبط متلبساً بالتفاهة... ثم استعنت بوجوه الآخرين، ممن كنت أحسبهم، يحبونني ويفضلونني على «جودت».. فوجدتهم لاهين عن حالتي... مدرس العربية... ومدرس الاقتصاد، الذي فهم بسرعة معنى نظراتي، فغمز لي بعينه مهوناً... ومدرس الرسم، الذي كان لابد أن يقّر في ساعة كهذه، أي جهد بذلته لانجاز الديكور... (هو الذي ماكان يعرف كيف يرسم صندوقاً.. ولا دجاجة)..
انا وحيد

وفي وحدتي تمنيت الشر «للمروءه المقنعة»، ولكل ابطالها... خزيمة وعكرمة... وعمرو... والخليفة سليمان بن عبدالملك.. ولاسامة بن عكرمة... ولمؤلف المسرحية ـ ذاك الشاعر المصري «محمود غنيم»...

لعلي التقيت «بمحمود غنيم» في المربد الاول... لقد تطلعت اليه بحنان جميل، وكان احساسي بالوفاء... وقدرتي على الحكم الموضوعي، قد اكد لي قدرة هذا الشاعر... فلم أبه كثيراً حين رأيته يخيب لي كل هذه الاحكام الطيبة بقصيدة بائسة قرأها، وهو يعاني وطأة فقره الشعري وشيخوخته... في حين كنت قد ذقت مجد المحبة التي واجه بها الجمهور قصيدة «اعترافات مالك بن الريب»....

اليس ذلك غريباً؟...

لقد تقرر ان يسند الدور الى «جودت».. وحاول المخرج، تعويضاً عن احساسه بالقصور، أن يسترضيني باسناد دور بسيط لي، هو دور «سعيد» أحد حواشي الوالي... فوافقت، بسبب حبي للمسرح.. وكان علي أن ارفض احتجاجاً...

أقول، اليس غريباً، انني بعد ذلك كله، كنت مازال متشبثاً بحلم، أنني سأقوم، بتادية دور «عمرو»؟

ذلكم هو صدق الحاجة، وقوة الثقة بالنفس...

فقد بدا لي، وبطريقة مبهمة... أن امراً، لابد أن يحدث، ويعطل «جودت» عن القيام بالدور... أن يصاب صوته ببحة، مثلاً، تمنعه عن الكلام... أو أن تدهسه سيارة، فتكسر له ساقه.. أو...

خفت من جرائم حسدي... ولكن نوازعي ظلت ثابتة... وحتى اليوم الاول من العرض، بقيت معذباً، بشهواتي المجرمة... خصوصاً، حين تأخر جودت في الوصول الى القاعة، ساعة كاملة...

الله، لتلك الاحلام التي راحت تزين لي، ماسيحدث... لو أن جودت لم يأت الى القاعة.. لو أنه تأخر عن الوصول ساعة بدء المسرحية.. تخيلت الارتباك الذي سيحل...

وامتلأت تشفياً.. وانا اتخيل كيف سيلجأون الي، لأودي الدور و«انقذ الموقف»، وسمعت أصواتهم، وهم يناشدونني واحداً واحداً... المدير... والمخرج... ومدرس اللغة العربية.. ومدرس الاقتصاد.. و... كلهم.. اولئك الذين تركوني، ساعة المحنة، اعيش خيبتي لوحدي.. ثم سمعت صوتي، وبنبرة اعتذاري:

- لاأستطيع...

- كيف لاتستطيع؟..

سيقول المدير... فارد عليه:

- لانني لا أحفظ الدور...

- لاتحفظه يابني... اهذا معقول؟.. قبل اسبوعين كنت تؤديه مثل البلبل...

- نسيته...

أقول ذلك، وابتسامة عريضة تملأ كرامتي... فيضع المدير يده على كتفي، كما يفعل صديق لصديقه، ويأخذني جانباً... ثم يهمس لي:

- اعرف انك تقول ذلك، بسبب انني فضلت عليك «جودت» ابن الشلبي.. وأقول لك الان، انك على حق... ولكن...

ويتلجلج صوته.. ويلحق بنا المخرج... وتحيط بي نبرته المصرية اللبقة.. ثم يأتي مدرس الرسم... ويجتمع حولي المثلون...

- مستحيل...

ثم استيقظ من حلمي... فاذا «جودت» قد جاء، واني لأرى كيف يستقبلونه بلهفة... واتابعه، وهو يجلس بين يدي «الماكيير»، وقلبي ممتلىء حسداً له وهم يصبغون له وجهه بالسخام، وعلى غير وعي مني، أجدني اهمس بالابيات الاولى من دور حفظته فصار جزءاً من كياني...

«ويحي.. وويح سيدي...»

وتبدأ المسرحية...

يرتفع صوت الموسيقى... فكمانه يصدر عن خشب المرح، ورخامه وستائره... ثم في الوقت نفسه من منابت شعري... ورؤوس اصابعي انغام تبدأ بشدة الحنين متخذة صوت نبوءة، تفتح الحدث الموشك.. ثم تتسلل، وتتفرّع.. وتخف.. وتثقل... وهي خلال ذلك كله تختلط بحركة المثلين والحوار، فتتخذ تاثيراً متجدداً.. حتى لكانها جزء من المحنة، وطرف من البطولة...

ماذا تقول.. دع البنين وذكرهم	حركت الاماً وهجت دفينا
لادرّ درّ اولئك الابناء ان	كانوا على ابائهم يجنونا
قم بالسامة... وارتح عهد ابيك	واحفظ سره المكنون...
سجني، احب الي مما تشتهي	ولو انني فيه مكثت قرون...

والموسيقى، تستحث «عكرمة» للمزيد.. وتغري المشاهدين بالحزن الشريف الذي يغسل الروح ويمتنع عن البكاء...

لقد سحرتني، تلك الالحان، وفاجأتني في ذوقي، ثم لم تلبث ان انطبعت فيه، فصارت بعض ذاكرتي... وفتحت لي مبكراً، افقاً جديداً، لما كنا، وما زلنا نسميّه الموسيقى الغربية.. وسابقى لبضع سنوات استذكر، ذاك المقطع الحاشد بالنبوءة، جاهلاً مصدره، مضيعاً في شوقي للبحث عنه... حتى تأتي سنة، طيبة، اكتشف فيها أن تلك الموسيقى، تسمى «هنكاريان رابسوري» وأن صاحبها يسمى «ليست»...

كل اثنين .. بعد الظهر .. في دار المعلمين العالية ، وفي «غرفة الطالبات» التي تقع في الطابق الثاني من «القسم الدراسي» .. وهي غرفة محرمة طوال الاسبوع على الطلبة ، بحيث اسماها الطلبة ، غرفة «الحريم» ... وفي تلك الغرفة كانت يحتشد بعض الطلبة والطالبات ، ينتظرهم «مستر آلن» من «المعهد الثقافي البريطاني» هو «واسطواناته» و «فونغرافه» . فاذا ازف الموعد ، قام ، فتحدث بالانكليزية ، عن المقطوعة الموسيقية التي يريد تقديمها ... فاذا انتهى .. ابتدأ العزف واصغى الحاضرون ، وقد اتخذ بعضهم وضعاً مستغرقاً من التأمل والتلذذ ، كان يثير فينا ، نحن المتطفلين الرغبة في الضحك .. فينظر الينا

«المستر ألن» شزراً ، وتتأفف لسلوكنا بعض طالبات «قسم اللغة الانكليزية» وهن متيقنات ، أن اكثر الطلبة ، لم يحضروا هذا «الاجتماع» الا اكراماً لسواد عيونهن أو زرقتها ...

عرفنا ، على الرغم منا ، بواسطة «مستر ألن» ... وعلى قدر ما كنا نفهم اللغة الانكليزية ، مقطوعة شهرزاد ، وطيران ملكة النحل ، وكسارة البندق وبحيرة البجع ، والدانوب الازرق ، وو ... وحفظنا بنفاق واضح ، اسماء بيتهوفن ، ورمسكي كورساكوف وشوبان ، وچايكوفسكي ، وباخ وخاچا توريان وو ... وبقيت اتاجر بكل هذه الاسماء مستعملاً اياها ، في جمل مفيدة ، حتى تخرجت ، والتقيت بالصديق «غانم الدباغ» ...

لم أفقد الأمل ...

كانت حاجتي لان امثل دور «عمرو» اكبر مني . وكان خيالي يتخذ وجه انسان مغدور ، وفدل ، مستعد لارتكاب الجرائم ..

قلت لنفسي : سيبدأ «جودت» بالتمثيل .. ولا باس .. ولا ننتظره حتى الفصل الثاني ، وتخيلته وقد اصيب بالذهول فنسي دوره تماماً .. كما كان يفعل اثناء التمارين ... ثم عدلت من ايقاع نزعتي الظالمة ، فرأيته قبل انتهاء الفصل الاول ، وقد اصيب بالدوار ، فسقط ارضاً ، كما يسقط المصابون بالصرع .. وحين أخافني خيالي ، لجأت الى اصلاحه ، فقلت لنفسي : بل لعله سيسيء الاداء ، ويستثار ، لفرط بلادته ، المتفرجون ، فيصرخون طالبين ابعاده واستبداله ، بمن هو أجدر منه ، ومن جديد ، تخيلت ، المدير يتقدم مني ، ويفتح فمه ليقول شيئاً .. لولا ان تصفيقاً ارتفع من القاعة معلناً انتهاء الفصل «الثاني» ، مذكراً اياي ، بأن علي ان ادخل المسرح لأؤدي دوري القصير ، الذي لا يتعدى بضعة أبيات من الشعر ، يقولها واحد من حاشية الوالي ، منافق وانتهازي الى أبعد الحدود ...

دعنا .. فإن الأمر لا يعنينا من سادنا .. جئناه طائعينا

يااللخلاصة !!

بدا لي أن البيت اللاذع مكتوب من أجل اهانة ، ذاك المخرج المصري

ـ مدرس اللغة الانكليزية ، الذي باع انصافه وعدله ، بسبب ارضاء المدير .. ومن المدير هذا ...

رجل ، كان أبوه بائع قطن ، وليس اكثر من ذلك ... درس في بغداد ، وصار مدرساً ، ثم صار مديراً ، لأن أحد اقاربه من (الاغوات) .. هل كان حقاً من الاغوات ؟ وهل كان أهلاً بكل ما حملته له من ازدراء ؟ ..

ما زال ذاك المدير حياً ، بعد مرور كل تلك السنوات .. وما زلت اراه بين حين وآخر ..

لم يتغير كثيراً ... ربما بدا ، بعد أربعين عاماً ، أشد قصراً مما كان ... ولقد سقطت اسنانه ، التي ظل يعتني بها ، ويوصينا ، من أجلها ، ان نعتني باسناننا .. ونحل جسمه ، فبدت سترته اكبر منه ..

لكنه ، ما يزال يمشي ، كما كان منتصباً ... ولم تزل بزته التي اعتادها في المهنة ، واثقة ، ومشدودة ، وقوية .

ولقد تعمدت اعتراضه قبل عام ، وسألته ، ان كان يتذكرني .. فتفرس في وجهي ، وحاول ، بصدق ، الاعتماد على ذاكرته ، ثم على ذكائه ، وسألني باعتذار ، مخفي :

ـ اتكون أحد المدرسين الذين عملوا معي ؟ ..

وبلع ريقه حين رآني ابتسم صامتاً ... وعاد فسألني :

ـ من أنت ؟

ـ أنا أحد طلبتك ؟ ..

ـ أهذا معقول ؟

قالها وهو ، يستعرضني .. متوقفاً ، عند الشعر الابيض الذي احمله فوق صلعتي .. وبدا لوهلة خائفاً ... ثم ضحك ، لغيرما سبب واضح .. وانصرف عني ... وهو يردد ، نبرته الواضحة ...

ـ لا حول ولا قوة الا بالله ...

أجل ... لا حول ... يامدير الاعدادية ...

كيف لمدير أن يتذكر كل طلابه ...

كيف لمدرس ... أو لمعلم ... أو موظف .. أو سجين ...

فانت بعد أربعين عاماً ، لا تستطيع أن تدرك ، مقدار ما سببته لي من تعاسة بسبب انحيازك لـ (جودت) ذاك ابن الشلبي ...

وانت ، بالقدر ، نفسه ، لا يمكن ان تعرف ، مقدار ما قدمته لي من احساس بالحاجة الى التفوق ، من اجل ان اتقمص دور عبد

ـ مجرد عبد اسود ...

ولكنني ، مضطر ، بسبب الوفاء ، وبسبب حاجتي للاحساس دائماً بالحنان ـ الى ان استذكر ، الان ، ساعة وقفت على المسرح ذاته ، لتقدم لي ، في مسابقة الشعر ، الجائزة الاولى ...

الملكة الاخيرة

زعيم الطائي

قصة

سيقف هناك ، في المكان نفسه ، الرواق نفسه ، كما تعود منذ ايام ، او منذ شهور ، ستغمره الوحشة ، الرائحة نفسها ، نفس الغرف المتصلة ، يدور معها ، على السياج نفسه ، سياج الانابيب الحلزونية المفلطحة ، الملطخة بالبوية الزرقاء ، نفس الغرف المتشابهة ؛ التي تبدو كانها بلا انتهاء ، الاسرّة المتشابهة ، المناضد ، الاكواب ، المراوح المتشابهة الابواب ، الجدران ، الفراغ المتشابه المضجر الى مالا نهاية .

ستنظر هي اليه ، وستغلق باب الشرفة المطل على الشارع ، فيعود مطاطا الرأس ، بعد اشتداد مرض ساقه لن يستطيع الذهاب الى المدرسة هذا اليوم ، ربما سيستطيع في يوم أخر ، سيجتاز اصص زهر الموز الاربعة ، سيراها تاكل ، او تطبخ ، او ترفو ثياباً تحت الظلال ، وهي تنظر الى الفراغ ، دون ان تخرج طوال اليوم ، او عدة ايام ، او شهور ، تنظر من خلال ثقوب الابواب الى النزلاء السريين في الغرف المظلمة ، تتلقف اية حركة او نامة ، او صوت ، او ذكرى ، من خلال الثقوب ، دون ان تقول شيئاً ، تتنفس من خلال النظر ، داخل المنزل العتيق ، كان ثمة مصباح ضخم يتوسط غرفتها ، تبقيه مشتعلا طوال الليل ، كانها تفكر في اعادة الزمن ، جلبها رجل ذو عباءة سوداء ذات يوم من اسطنبول ، لاتجيد غير الرقص ، والكلمات الفاحشة ، سريعة الهياج ، تركها بعد سنة واحدة ، اخذت تطوف في اماكن عديدة ، ملاهي ساحة الميدان ، ومقاهي الطرب والحانات ، لم تكن تتكلم العربية تلك الايام ، استاثر بقلبها احد (الشقاوات) يوما ، فصارت تهبه كل ماتحصل عليه من عملها في ملاهي الساحة ، والبيوت . لم يبق لديها غير هذا المنزل ، ذي التحف ، والزهور ، والشبابيك الخشبية المشبكة .

ذات ليلة بعيدة من شتاء بارد ، وجد الرجل ميتا في غرفة مليئة بغاز فحم الكراجي .

ستتراجع هي نحو النافذة ، قرب حديقة السنديانات الخزفية واشجار الليمون ، ستستمع الى ضحكات عصر الحريم ، فرمانات الباب العالي ، جواري النافورات التي ترش ماء من خلال الضوء المتسرب من فوانيس عملاقة ، مدلكات حمام السلطان المدللات .

قالت له ذات يوم وهي تريه سلة خيزران ذكرياتها :

ـ هذا المنديل لصبري بك ، كان يغطسه بماء الورد وينشف به افخاذي بعد توقفي عن وصلة الرقص كل ليلة ، لقد كان يعبدني ، وفي احدى المرات ذبح احد الجنود الاسرى تحت قدمي ، ولكن بالرغم من ذلك كان غنياً وهذه السداره الاورفليه ، لذلك الزير الذي لايقاوم ، لم ابد يوما امامه الا الولاء ، لكن رقته غلبت عليه ، واسر السل عوده الضعيف الناعم ، ياعيني ، كان ينفث دما في الفراش ، وانا اموت معه كل ليلة ، انه يشبهك كثيراً ، انني اراه حينما اراك صاحب هذه (الجراوية) لم اندم يوما على وفاته ، كان فاتكا وقاتلا ، لم يكن رجلا ، كان عشرة رجال مرة واحدة ، انني اشعر بانفاسه وهي تشق الهواء الذي اعيش فيه ، ملأ الدخان السام خياشيمه ، فوجدته هامدا في الصباح ، لولاه لما تعذبت كل هذا العذاب ، لقد تركني كبطة تتقلب في الدهن ، الوحيد الذي لااحتفظ بذكرى منه هو الاستاذ خضر ، قالوا انه يبحث عني منذ ثلاثين عاما ، بعث لي رسائل كثيرة ، كل رسالة تزيدني شوقا الى ماضيي ، تزيد تعاستي ، ولكن ليس لدي الجراة لمقابلته ، بعد ان انقطعت رسائله ، انني اخجل كثيرا ان اراه وانا على هذه الصورة ، ستتحطم ذكرياتنا معا على صخرة واحدة ، لو اني قابلته ، اريده ان يبقى يراني كما كان يراني ، لااطيق انا ايضا رؤيته الان ، لذلك اكتفيت منه برسائله ، بالرغم من انني اعلم انه ينتظرني مثل قبّرة مسكينة ، كل يوم في مكان قرب (الجامخانة) بمقهى الزهاوي . انه شيء لايحدث الا في الاحلام ، ولكنني ساصارحه يوما بكل شيء ، كما لو انني امراة سواي ، ولكن الدموع ستتدفق من عيني ، لن استطيع ان افعل ذلك ، سيضيع كل شيء ، وساصحو صحوتي الاخيرة التي لاارغب فيها حينما تجلس الى جواره

على الاريكة ، وهي تلف رأسها بفوطتها البيضاء ، تتسلل رائحة ماضيها ، مختلطة بروائح نساء عديدات ، لايعرف واحدة منهن ، نساء اللوحات القديمة ، والمتاحف ، النساء العاريات اللواتي يكسو اجسادهن اللحم والهياج ، نساء يتسللن الى المخادع في منتصف الليل ، بصدور نصف مفتوحة ، ورغبات قاتلة ، نساء بمساحيق كثيفة وعيون مغلقة ، نساء تظهر اسنانهن البارزة على الدوام ، نساء بمجسات عنكبوتية ، وضفائر تلتف حول الاعناق . سيدير وجهه بعيدا ، ستقول انها تخاف الليل ، وستجلب (سنية) الى البيت من زوجها الذي يشتغل في المحطة بالديوانية ، ستقول انها تخاف السقوف الواطئة ، وتتجول في الليل بين الغرف مثل امرأة عمياء ، وقد ارتدت احد أثوابها القديمة ، في تلك اللحظات تنسى انها قد شاخت ، وتدهن بالاحمر القرمزي شفتيها ، تستمع في الغرف الخالية الى اصوات اخرى . تتحدث عن بحارة وجنود غرباء ، بحار ليست لها نهايات ، عن البراءة ، والخدعة ، نظرات حشرات اعماق الليل ، عطور ثياب العزلة الداخلية .

سيتوقف هو اسفل السلم ، يصعد الدرجات القليلة المفضية الى غرفته بجوار زاوية الحائط التي جعل منها مبولة ليلية ، سيستانف صعود الدرجات الباقية الى اليسار ، ويقف وحيدا على السطح المترب الخالي ، سيكون الى الامام منه برج ساعة السراي ، ومنارة جامع الاصفية المنحنية على مدخل سور الجسر الحديدي ، بمواجهة المستنصرية القديمة ، المحاطة بالاسوار ، التي لاتزال تدور بين جنباتها اصداء همهمات المصلين من دهور مختلفة ، وطالبي علوم البلاغة ، والنحو ، وفلسفات العصور الوسطى ، وهم يأتون من بلدان بعيدة ، بلدان ذات اسماء لها وقع غريب ، سمرقند ، فرغانه ، طرق بعيدة ومدن بعيدة ، تخضب مسالكها الدماء ، سينظر الى الوقت في الساعة التي مازالت تحمل اثار الذوق الاوربي ، وبقايا آخر اوراق خريف الامبراطورية الجاف ، ستمتلىء ذاكرته بوقع سنابك الخيول ، وقفف النهر ، تلك الصور التي يعرضها صاحب ستوديو قديم قرب شارع الرشيد ، لابسو القمصان البيض وهم يتساقطون تحت الرصاص قرب تمثال مود المنتصب عند مدخل الساحة رمز الانسحاق اليائس لآخر الغزاة ، سقوط في متاهات حلقات الزمن الجاثم كالموت حول البيت .

هاهو يجلس وسط الفناء من جديد ، صامتا ، ساكنا ، لابد ان النهار سيزداد ائتلاقا في اليوم التالي ، سيرهف السمع ، ستركع البطة العجوز امامه بثوبها الذهبي اللامع ، تتذكر السنوات البعيدة ، الطفولة البعيدة ، اهلها في اسطنبول ، وذلك الرجل الغاضب ، الذي اشتراها ، يتناهى صوت بعيد من غرفتها قرب الباب ، صوت معطر بالحياء ، صوت زمن الشباب ، يحدث هذا اثناء الليل ، يتامل الصوت نفسه اول الامر ، يدور بين الممرات ، ماراً بالغرف المقفلة ، التي تشبه المحاجر الصحية ، او غرف نوم دور الايتام . وبلا توقيت ، او سبب ، او ابلاغ ، يعلو بكاء ذلك الصوت الليلي المهجور ، وتعود مع البكاء ، ذكريات الازهار ، والايام الواسعة ، تدوم تلك اللحظة اياما او اشهرا ، او سنوات ، تدوم العمر كله ، في محاولة اخيرة لتهدئة عبور الساعات الضاجة باللهفة والاشتياق ، والا امل ، الساعات المختلفة اشد الاختلاف ، والتي تسير بطريقة واحدة في الوقت نفسه ، ساعات اعماق الجنون ، ساعات نهايات الشتاء ، نهايات الربيع ، نهايات الصيف ، نهايات الخريف ، نهايات كل شيء ، يتحول الصوت في الليل الى نداء محرق ، مختف ، متوحد ، عواء ليلي مكبوح ، انهيار سماوات ، لذائذ ، آلام ، توسلات .

سيشم رائحة الرسائل المحترقة فوق المدفأة او منقلة النار ، رائحة الثياب المزركشة بماء ورد السعادة الذاهب ، الايقاع البطيء لالتهاب الطرابيش العثمانية ، والسدائر المكوية ، لم يرها تستسلم للاحزان كما هي الان ، غارقة من الدموع ، هيكل من روائح متعددة خلف بريق النيران التي تلتهم الثياب الداكنة حائلة الالوان ، هسهسة ضعيفة تنبعث من تحرر انفاس لابسي السدائر والطرابيش ، ايقاع لذيذ متمزق شاكٍ ، انتهاك عالم الاسرار البسيطة ، بعد هدوء النار بزمن طويل تعود الانفاس المختبئة من جديد ، تتكاثف ، تتعانق ، تتساقط من جميع الاتجاهات في كل الغرف ، يهرب ويقف هناك ، وحيدا ، في المكان نفسه ، كما تعود منذ ايام ، او منذ شهور ، ستغمره الوحشة ، والرائحة نفسها ، سينظر من مكانه نحو الغرف المتصلة ، المقفلة ، ويدور مع سياج الدور العلوي الذي يؤطر الفناء ، ستنظر هي اليه ، باكية هذه المرة ، ثم تغلق باب الشرفة .



الكشف عن اسرار القصيدة

ـ نص وتطبيق ـ

حميد سعيد

○ لماذا الكشف ..

للقصيدة أسرارها ، وللشاعر عاداته ، وكلما اقترب الشاعر من اسرار القصيدة ، كان اقل انصياعا لعاداته الشعرية . وقبل هذا يكون اكثر بعداً عن عادات المحيط الشعري ، في الماضي والحاضر .

لا افترض العزلة عن المحيط ، ولكن اتحفظ على ما اصطلحنا تسميته التقليد . لانني افترض تمثل المحيط ، خبرة وثقافة ، ثم انتاج نص ابداعي يمتلك خصوصيته الذاتية والزمنية ، وليس من شعر بمعنى الحالة الشعرية من خارج النص .

ومنذ ملحمة كلكامش الى اخر نص شعري قراته هذا الصباح ، في احدى صحفنا اليومية ، اجد ان الحالة الشعرية عصية على القوانين ، اية قوانين .. سواء اقتربت منها او لم تقترب .

ومهما حرص الشاعر على خصوصية نصه ، فان مؤثرات اللغة والثقافة التاريخية والافق الثقافي وعصر النص والمحيط تحتل موقعا لها على الورقة البيضاء وتفعل فعلها في حركة أصابع الشاعر .

ان النص الابداعي بقدر ما يتاثر يؤثر ، وبقدر ما يتجاوز ويحرك فهو يجمد ويسكن ، وبهذا الجدل تستمر الحياة في النص .

ثقيلة هي عوامل السكون وجامحة هي عوامل التجاوز ، وبين ذلك الثقل وهذا الجموح تتواصل المسيرة الابداعية لا يعوقها معوق ولا تضيع خطواتها في المسافات المفتوحة ، لايستعبدها الماضي ولا تمتلك حق افتراض مستقبلها .

ان اصابع الشاعر ليس لها الا ان تتاثر بخبرات الاخرين ، قوميا وانسانيا ، محيطا وثقافة ، لغة واشارات ،. ان الموضوع على اهميته يظل هو الاكثر استجابة للتكرار وان تميز فان تميزه يظهر من خلال التناول ، في الوعي والموقف والأداة .

وبهذه المفردات ، ثم التعبير عنها بالشكل ، يتحقق التميز وتتحقق الاضافة .

وفي حالات خاصة تكون العودة الى انجاز الماضي ومحاولة الاقتراب منه ، وعيا وبناء ، تمثل التجاوز اكثر مما تمثل السكون .

ولسنا ببعيدين عن النص الشعري العربي في بدايات عصر النهضة .

اذ ما زال البعض يحتفل بانجاز موهوم ويراه خطوة كبيرة في مسيرة الشعر العربي ، وهي خطوة تحقق مشروعها الى امام بالبحث عن مكان يقترب بها الى الماضي .. ولذلك فان مازق النص الذي جاء بعد محاولات شعراء عصر النهضة كان أكبر من سواه .

ان تحولات بداية القرن العشرين ، كانت خارجية ، وكل النصوص التي ظهرت انذاك ، فكرية أو ابداعية كانت محاصرة بالحضور الثقافي الغربي ، الفني والقوي .. انها مفاجاة حقيقية .

حاول الشاعر الانتماء اليها بادراك ناقص من جهة ، وحاول التعبير عنها بادوات لاتمت اليها بصلة من جهة ثانية .

ولهذا ، فانني ممن يرون ان شعراء ما بعد مرحلة

بدايات النهضة كانوا اكثر استلاباً للطارىء القوي الآتي من الغرب .

لقد فاجأهم الانجاز الحضاري ، وحاولوا ادعاء الانتماء اليه والتعبير عنه ، ليس بادوات حاضرهم وانما بادوات الماضي ، ويبدو لي ان هذه الحالة تعبر عن قوة للتوازن .. وما كان حاضرهم ، بل ما كانت مكوناتهم الشخصية لتمنحهم أمكانية التوازن ، فلجأوا الى الماضي الذي كان حيويا وقويا ، وبالتالي يحقق بعض ذلك التوازن .

ولعل من المناسب ان نتذكر تلك الوصفيات الساذجة للطارىء ، حين يصف الشاعر القاطرة بادوات طالما وصفت الجواد او الجمل .

من هنا ابتعد شعراء ما بعد عصر النهضة عن ادعاء الحضارة الشكلي .. وانه لمن النادر ان نجد هذا الادعاء لدى ما اصطلحنا على تسميتهم بالكلاسيكيين الجدد .

وهؤلاء اكثر تمثلاً للماضي واقرب الى الحاضر ، حاضرهم الخاص كافراد وكأبناء مرحلة تاريخية عاشها المجتمع العربي .

انهم لم يحفلوا بالتجديد ، وما كان يمثل همّاً من همومهم الانسانية او الابداعية ، وعندي ان مرحلة نشأتهم وتكونهم ، ما كانت قادرة على ان تفتح افاق التجديد .

انه حاضر يخشى الاتي من خارج الكيان القومي فان أقترب منه ، لم يتجاوز ذلك الاقتراب القشرة والصدى ، بينما يجد الطمأنينة في الماضي ومعه ايضاً .

وما كان لنا ان ننتظر من مرحلة كهذه ، ان تبدع نصاً جديداً فمن أين يأتي التجديد في مجتمع ساكن .. وما زلنا والى يومنا هذا نهتز لبناء لغوي وصياغات ، تذكرنا بالماضي .

بل مازال البعض يمارس انتاج نص محكوم بمواصفات سلفية ... ويجد من يستجيب لنصه هذا ، بسبب عزلة روحية عن مستجدات العصر ، أو بسبب الحرص على ثقافة العادة .

وهكذا نجد الاجابة على سؤال تضعنا ازاءه ظاهرة واسعة الانتشار حيث نجد مواطناً يستجيب لكل تحولات العصر على مستوى الممارسة ، ولا يستطيع قبول تحولات النص الابداعي .

واذا كانت التحولات الثقافية والنفسية وفي الواقع كذلك ، قد وجدت موقعها في الحياة العربية في اواخر الاربعينات ، من خلال عملية اكتشاف جريئة وعميقة .

تنتمي الى الماضي بجدارة وتتكافأ معه ، وتحس بالقدرة على مواصلته والتواصل معه ، لا ان تستلم له وتسلم له القياد ، وتنتمي الى الحاضر الذي تريد لا الحاضر المفروض عليها .

ان هذا الموقف يتطلب ثقافة ايجابية ، ومجتهدة ، ومتفتحة .. في دأبها على اكتشاف الماضي الذي تنتمي اليه ويشكل تطلعات الحاضر الى المستقبل .

وليس من قبيل الصدفة ، ان تتزامن حركة التجديد في

الشعر والقصة والروايه وكذلك في الفن التشكيلي مع ذلك التحول الشامل المعبر عنه بالفكر القومي العربي التقدمي وتترافق كذلك مع المد القومي التحرري الذي شهدت اواخر الاربعينات بداياته .

انني أريد مما تقدم أن أنبه الى ان حركة التجديد لم تأت بتأثير غربي كما يظن البعض ، انما هي حركة أصيلة ومستجيبة للتحولات التي شهدتها الحياة العربية ومعبرة عنها .

ان ما اذهب اليه ، لايعني الانغلاق على الثقافات الانسانية ولكن لابد من التفريق بين واقع التفتح ودعوى الاستلاب . في هذا الوسط وبهذا الوعي ، تطورت تجربتي الشعرية وقبل هذا تجربتي كأنسان .

أطلاع واسع على التراث العربي ، ودأب على اكتشافه وعيا ولغة وحب عميق لهذا التراث ، بلا تطرف او غلو .

كلما اقتربت منه ، أقترب مني طموح مؤمن بالحاضر وازددت ثقة بالمستقبل ، وكل هذا يؤدي الى احساس بالقوة ، ان الأنكفاء والانغلاف لايأتيان الامن شعور بالضعف ، ازاء الماضي ، وأزاء الجديد ، أي جديد .

وبقدر ما أقتربت من خصوصيتي القومية ، اقتربت كذلك من ثقافة عصرنا بافقها الانساني الشامل .

ان نظرة تبسيطية تلك التي تضع الضعف العربي بمواجهة فعل القوة الاتي من الغرب ، أما أنا وبادراك انتمائي الى قوة الماضي كمنجز والحاضر كموقف والمستقبل كطموح ، أحس بامتلاك القدرة على التكافؤ مع تلك القوة وفعلها الاتي من الغرب ، فلا أقاطعها ولا استسلم لها .

لاأتعصب لها ولا عليها ، وهكذا وبادراك متفاوت في التاثير بسبب الخبرة والتجربة والوعي ، عبرت عن ذلك بالشعر .

ان النص الشعري الذي كتبت هو نتاج وعيٍ الواقع ، ووريث امتداداته التاريخية وافاقه في الحضارة الانسانية .

لكنه في الوقت نفسه ، ينتمي اليّ كأنسان .. الى موقفي ورؤيتي واصابعي وتجاربي ، انه ما رأيت ووعيت . أنه أنا ..

تجربتي الحياتية ، الناس والارض ، قراءاتي ، تفاعل كل هذا مع النفس ، ومن ثم وعي الابداع كطاقة تعبيرية وموقف واشتراطات .

وعبر عقدين من الزمن ، عمر تجربتي في كتابة النص

الذي اريد وانتظار النص الذي ياتي ، اختزل اعماراً وتواريخ .. أحداثاً وثقافات ، مدنا ووجوها ، اسماء وملامح ، نساء وقصائد ..
انه أنا ..
وأشهد انني قد عشت ، طفولة طيبة وصبا ثراً ، وشباباً غنياً .. ورجولة مليئة ..

سافرت ورأيت ..
وإذ تجاوزت العقد الرابع من عمري ، فأنني أحس بانني عشت اربعة قرون من الزمن .
ذكريات واصدقاء ومدن وقارات وحب وأحزان .
أحداث عاصفة وأيمان .
زوجة طيبة ، وأبنة ذكية وولد كريم .

وما كان لكل هذا ، ألا أن يتخلل قصائدي ، فلكل قصيدة أسرارها ، ولكل شاعر مايخشى عليه من تلك الاسرار .
والذين كشفوا أسرارهم في الحياة حرصوا على التكتم على اسرار قصائدهم ، واكثرهم تسامحا اولئك الذين ارتضوا ان يضيء المكشوف من اسرار حياتهم ، ذلك الغامض من اسرار الشعر ، ولانني احرص على اظهار الاعتزاز بقصيدتي التي لم تنفصل عن تجربتي الانسانية موقفاً وجمالية .. أرى ان المغامرة بالكشف عن اسرار القصيدة سيتيح كتابة نص نثري جديد .. مثلما يتيح للاخرين الاقتراب من تفاصيل تجربة انسانية على قدر غير قليل من الغنى والتنوع .. ولتكن القصيدة فعل اضاءة مزدوجة ، لها وللشاعر .

ولتكن محاولة من نوع خاص ، لكتابة مذكرات ، فلكل قصيدة تاريخ .. ولكل نص محيط اجتماعي ، ولاتسامح قليلا وافترض لها جغرافية ، لان عمق انتمائي الى وطني لم يكن عائقاً امام قصيدتي لان تتفتح في ارض الله الواسعة التي رأيت ..

ان دافع الاقتراب من المذكرات ، سيأخذني الى كامل زمني الشعري الخاص ، وسأحاول ان يشمل الاختيار معظم المراحل الشعرية ، بل معظم المراحل الزمنية .
ان اختيارات كهذه تتيح لي موقفا نقديا من النص الشعري وقبل هذا فهي توفر لي .. فرصة استعراض مسيرتي الشعرية .. كتابة
ورغم ان فكرة كتابة النص تراودني منذ زمن غير قصير ، ثم جاء طلب الزملاء الاعزاء في مجلة الاقلام ، للكتابة عن تجربة قصيدة ((بيت كاظم جواد)) ليدفعني باتجاه انجاز مشروعي هذا ، فان انجاز المشروع بشكله النهائي غير محدد بزمن .المهم انني بدأت ..



القصيدة : بيت كاظم جواد

● نشرت في مجلة الاقلام العدد السادس حزيران ١٩٨٦ وفي مجموعة ((مملكة عبدالله)) دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ١٩٨٧

● ● ●

هو كاظم جواد الشاعر والصديق ..
وزمن كتابة القصيدة جاء بعد وفاته بسنوات ، لكنها لم تستعر تقاليد المراثي ..
مَنْ مِنْ جيلنا لم يسمع بكاظم جواد ، الشاعر والانسان ومثير المعارك الادبية ، انه من اولئك الاكثر حضوراً في جيل بدايات تأسيس النص الشعري الحديث .
ثم اختار الصمت ..
تعرفت عليه في ذروة صَمته ، أيامها كان يعمل في وزارة الاعلام وكنّا نداري النزف الحزيراني بما يتيسر لنا من وسائل الامل .
اقتحمنا عليه مكتبه .. معي كان حميد المطبعي ، هذا المشاغب الموهوب وحاولنا ان نستثير فيه ماخبا من جذوة الشعر .. عبر مشروع مجلة الكلمة التي افلحت في هذا مع غيره .
قابلنا ببرود ، بل بشيء من الاستغراب ، وكدت اغادر مكتبه بسبب ما اصابني من احراج ، لكن حين عرفني لانت ملامحه ، ومع هذا لم يستجب لما كنا نريده منه ..
كان حاسماً في مقاطعة الشعر ، ما اعلنه يومها وماظلّ يعلنه لسنوات ، ان المواجهة مع العدو الصهيوني أكبر من القصيدة .

اما انا فاظن ان عاملا اخر غير الذي يعلنه ، كان وراء صمته ، ذلك هو عدم استجابة ادواته وثقافته الشعرية لمتغيرات الحداثة التي شهدتها مرحلة الستينات .

هل بدأت علاقتنا .. منذ ذلك اللقاء ؟

ربما ..

لكنها استمرت وتعمقت .. ولم يكن من ادباء العراق في استقبال جثمانه في مطار بغداد الدولي ، حيث توفي في مدينة برلين بالمانيا الديمقراطية .. سوى علي الحلي وانا .

هكذا يمتد زمن القصيدة .. في تداخل حدثي ومكاني ،

وتبدأ من بيت كاظم جواد المهجور ، وكاظم جواد المهجور ، يومها كان يعيش وحيداً .. ازوره بين اونة واخرى ،، في محاولة لتخفيف حدة السواد المقيم على كامل مساحة الغبار ، حيث الوهم والماضي والانتظار .

ولانني اعرف ان كاظم جواد ، هو ماضيه من هنا يبدو الانتظار وهما موشحا بالسواد .

ليس زمان الهوى هو المستحيل ، بل المستحيل هو الذي يلف خيوطه السوداء على الفراغات ، ان كان ثمة فراغات .

وما كان لي وانا احاول الاقتراب من عالم يشير الى نهايته الا ان استدعي الماضي حيث لاحاضر ، ان الماضي نفسه يتكيء على ماضٍ آخر .

اما ان تكون قرطبة ، هي مساحة الضوء الوحيدة في ذلك الظلموت ، فتلك مفارقة غير منطقية ، وبخاصة حين تاتي من عربي ، وقد تعودنا ان نستحضرها نحن العرب في اطار رموز الهزيمة .

كيف حدث هذا ؟

في اواسط السبعينات حيث كنت اقيم في مدريد ، استضفته في عالم السحر الاسباني .. وخلال اسبوعين كان فيها اكثر سحراً من المحيط ، ولاول مرة يكتشف ان الماضي الذي كان هو .. لايتقاطع مع الحاضر ، فالاصدقاء الذين حلّ بينهم يمتون اليه بصلة زمن مَرَّ .. واحداث سكنت الذكريات .. والاسبان الذين التقى بهم .. ممن يهتمون بالثقافة العربية انما التقوا بالشاعر الذي كان ، لا الصامت المستخف بالشعر .

وفي لقاء مع عدد من المستعربين في المركز الثقافي الاسباني العربي ، تحدث عن جهوده في كشف العلاقات النازية ـ الصهيونية ، ولم يستجب لاغراءات الاحتفال باسم شعري معروف .

بل سخر من الباحثين عن الشهرة !!

في الطريق الى قرطبة .. اول محطة في المثلث الاندلسي حيث غرناطة واشبيليا .. كان الماضي حاضراً رغم سطوة المساحات البنية في امتداد الطريق من مدريد باتجاه الجنوب الاندلسي ، ومفاجآت الالوان وتداخل الاخضر بالابيض .. وتوالي القرى كعقد من اللؤلؤ على قميص خردلي ساحر ..

كان يحدثني عن الناصرية مدينته .. يغني اغانيها .. ويفرض على ان اشاركه جرعات الكونياك القشتالي العظيم .. افتتحنا نهارنا به فجراً ولم نتوقف حتى الفجر التالي حين ضَيَّعته في أحد ازقة البايثين المطلّ على الحمراء بغرناطة ..

كل الاصدقاء الذين رحلوا .. احتفلوا معنا في غيابهم ..

لا ادري كيف كان يستحضرهم .. ولاادري كيف استحضر كل ذلك الفرح .. وبأية مخيلة كان يعيش ساعاتنا تلك ؟

ومن قبل كنا قد سهرنا في بيت من بيوت جزيرة السندباد بالبصرة .. مع عدد من الشعراء العراقيين .. وكان حسين مردان قد رحل الى العالم الاخر .. لعلها المرة الاولى التي يضطر فيها حسين مردان ، للغياب عن سهراتنا البصرية .. حيث تجمعنا مهرجانات المربد أو سواها من المؤتمرات الادبية .

في سهرتنا تلك ، افرد كاظم جواد كرسيا فارغا ووضع على الطاولة امام الكرسي الفارغ كاساً وملأها عرقا .. ثم عاد الى مكانه .. وحين انتبه بعضنا الى الكأس المترعة والكرسي الفارغ ..

قال كاظم جواد : هذا مكان حسين مردان .. وشربنا نخبه ...

ويستحضر امراة ... من جغرافية النسيان .. في وهج الماضي ومن وهج الماضي .

لم تكن سلافة حجازي .. فليس من امراة بعدها .. ولكن الماضي يكتنز بامرأة اخرى .. بعد ربع قرن من الزمن تقترح فاتحة البكاء مثلما تقترح موسماً للغناء .

انها التي .. وهبت خردل الضوء هذا البهاء .

ولانني لست ممن يستجيب للبعد الواحد او الصوت الواحد على حساب الشعر في دراميته وتعدد اصواته ، لم تستغرقني الذكريات ولم تسحب البساط من تحت اقدام التجربة ، فالعودة الى البيت .. بيت كاظم جواد المهجور لاستكناه حالة انسانية وليس لكتابة تاريخ شخصي لمثقف مأزوم .. لاتربطه بالعالم الخارجي الا النافذة والوجه الذي عليها .

هل الوجه الذي على النافذة ، من داخل البيت او من خارجه ؟

لافرق ..

وهكذا يتجاوز الشعر مساحة المفردة ويفرض الموقف الشعري سطوته على المألوف وتغني الحالة الشعرية مربع الصورة المألوفة .

لعلّ متلقيا ضعيف الحساسية او متحذلقا غادر الوعي او غادره الوعي ، يظن ان صورة الوجه الذي على النافذة ، مجرد صورة فوتغرافية ، ولا يستطيع ان يكشف ثقلها الشعري وقوتها الايحائية ، وانها تعني التشبث الانساني بالحياة ، سواء اطلت من الخارج الى الداخل او العكس .

حيث لاتوهم صفات للمواطن الصالح !! ولا احكم على حالة وجودية بقوانين العقوبات .

حتى شجر الوحشة يطلق اغصانه ويقاوم جفاف المحيط

ويباس الروح ، والوحشة مشروع للتواصل مع الاخرين .. الاصدقاء .

فالقصيدة تنمو من الداخل ، لاعلى الورقة ، وتاخذ حجمها من عمق تفاعلها مع المتلقي وليس من تراكم

سطورها . انني اشير هنا الى نمط من الكتابات الشعرية ، حيث تستهوي البعض المساحات المفتوحة فتفيض مساحة الحالة الشعرية .

ان ما اذهب اليه ليس رفضا للقصيدة الطويلة وليس انحيازاً للقصيدة القصيرة ، انما هو رفض للنموذج الشعري الذي ينتهي من حيث يبدأ .

ان ما يبدو خللا في المتوالية الزمنية ، هو ذروة الاحتفاظ بوحدة القصيدة عبر وحدة تجربتها ، من التفاصيل الاولى الى الانتقالات في عالم موهوم وغباري ، الى الحيوية التي تاتي بمسلسل من احداث الماضي لايتوقف الا عند حاضر موهوم وغباري .

ذلك هو كاظم جواد في ايامه البغدادية الاخيرة .. كل ما حوله غائب ومسكون بالوهم .

بلبل من زجاج شفيف ، ووردة من غبار ، وامرأة من ورق ..

اما هو فيتوهم الحياة فيها ..

وانا .. لا اياس من ان ازجها في الحياة ، ليس لأن هذا بعض هواياتي الشعرية ، حيث كل شيء معرض للتغيير الايجابي ولا اتردد عن ممارسة دوري في التغيير لا ان انتظره ، فافرح به أو احزن له .

انه دخول على عالم التجربة ، ولكنه دخول يتسم بالحكمة ، اذ اترك مجالا للخيال ، خيال المتلقي ، بدليل ان المفردات التي ارشحها للحياة ، تبدو موضوعياً عصية على الحياة من منطلق موضوعي ، فلاتشذ عن سياق التجربة

ولاتشذ عن العالم الموهوم والغباري .

فمن اين تاتي الحياة الى بلبل زجاجي ووردة غبارية وامراة ورقية .

لكنني امتلك اجابتي ، دون التفريط بالحالة الخاصة التي ترصدها القصيدة وتصدر عنها ، هذا من جهة ومن جهة اخرى أؤكد موقفا من الحياة ، هو موقفي الذي لم يتعرض للاهتزاز في يوم ما .

لايتوهم الانسان ، ولايشترط عليه شروطاً من خارج انسانيته .

ان الحزن حالة انسانية طبيعية مثلما هو الفرح ، بل مثلما هو الموت ، وليست الدعوات التي وردت في النص ، دعوة الاصدقاء الى الكأس ودعوة الشعراء الى الأرق الا وعي التواصل ورغبة استمرار الحضور .

ان القصيدة لاتشغل نفسها بكتابة تاريخ صديق مأزوم او شاعر مهزوم ، ليس لان كتابة تاريخ من هذا النوع خارج مهماتها حسب ، وانما لأن طموحها اكبر من هذه المهمة .

ان مهمة كالتي تجاوزها النص ((بيت كاظم جواد)) اصبحت من حصة الكسالى ، وحصة السامرين في غير الجد .

وسواء ظهر تدخل الوعي في المسار الطبيعي للتجربة او لم يظهر ، فان الحالة الشعرية واضحة في الموضوع والمكونات والتأثير .

ويبدو نضج الادارة الشعرية الى حد الايهام حيث تسكن النص حالة انسانية لايمكن الا ان تكون على قدر من التعقيد .. لكن الاقتراب منها شعريا ، يتم بادوات واضحة جداً ، وبسيطة جداً .. المفردات والصور والصياغات .

هكذا تعبر البساطة عن التعقيد .. فيتحقق العمق المطلوب . وهنا أؤكد ما سبق ان قلته في مناسبات عديدة ان البساطة لاتعني التسطيح ، وان من اسباب الغموض ضعف اداة الشاعر او نقص وعيه .

ان نص ((بيت كاظم جواد)) يحقق حداثته دون ان يسقط في اللعبة الشكلية ، حيث الخواءَ والقطيعة مع الحياة .

في ذروة البساطة .. تستفيد القصيدة من الدراما ، جدلا وروحاً لااستعارة لشكل او مصطلح .

واستطيع القول .. انني لم افصح عن عاطفة تجاه صديق راحل ، لاتنكر لعاطفة من هذا النوع ، ولا اضمن غيابها ، ولكنني اردت ان اقترب من حالة انسانية ..

نص ونقد

الحاضر العدمي والارث المنجز

• النص •

خيري منصور

شيخوختان

ـ ١ ـ

حين يضحكُ .. ينزف من شفتيه البكاء
حين يبكي يرى ..

كلّ شيء حواليه ماء
كان يجلس أو يتمدّد ..
أو يذرع الغرفة المستطيلة ..

حين يحلّ المساء
يشرب الشاي مرّاً
ويقرض باطن خدّيه من برمٍ

عندما يتذكر وقت الدواء
يسهر اللّيل بين الطيور
التي سقطت حوله
وعلى كتفيه مبلّلة بالدماء

يفتح الباب في آخر اللّيل
ـ كم نجمة بقيت في السماء
وكم حبّة بقيت في سلال مواسمه
للنساء

يغلق الباب ..
يخلع أسنانه
ويغطّسها في إناء

....

غده أمسه
والفصول شتاء

ـ ٢ ـ

تحصي قبل النوم
خواتمها

وتعيد إلى الصندوق الخشبّي ..
قلائدها

تقرأ بضع رسائل صفراء وحائلة الحبر
يتردّد في كلّ منها

ـ قد ألقاك قريبا

....

هي في السبعين
وقلادتها الأولى في الخمسين
وخواتمها ..
ما خلعت يوما
لكنّ أصابعها ،
نحلت وبرتها الأعوام

تتأمل في صمت ثرثار ونعاس
مشطاً عظمياً أشيب
مشطاً أدرد
وتنام

× × ×

محمد صابر عبيد

النقد

تقع قصيدة «شيخوختان» للشاعر خيري منصور ، من حيث بنائها العام داخل نظام البناء المقطعي ، أحد أهم نماذج البناء الفني في القصيدة الحديثة ، ومن أوسعها انتشاراً .

وإذا كان هذا النموذج البنائي ، عند الكثير من الشعراء ، متكئاً وقناة لتصريف الخيوط المتهالكة للموهبة الضعيفة ، عندما تفتقد قصائدهم المبرر الفني والموضوعي ، لاختيار هذا النمط البنائي . وتصبح القصائد على هذا الأساس ، أشتاتاً لأنصاف تجارب ، تتفرق معطياتها بين المقاطع ـ فان هذه القصيدة نجحت تماماً ، في اعتمادها هذا النمط البنائي أساساً في التشكيل .

ونجاح القصيدة يرتبط بمستويات عديدة ، ستتوضح من خلال تحليل البنى الفنية والفكرية في القصيدة .

اعتمدت القصيدة في بنائها المقطعي على مقطعين ، يمثّلان قطبي الحياة الأزليين . المقطع الأوّل ـ القطب الأول يمثل الرجل ، بكل ما يحمله هذا المستوى من علاقات وقيم ورؤى ومدركات وإنجازات .

أمّا المقطع الثاني ـ القطب الثاني فيمثل المراة ، بكل ما يحمله هذا المستوى من علاقات وقيم وإنجازات ، مقابلة للقطب الأوّل . وبالتحام المقطعين وارتباطهما الجدلي ، يتكوّن النصّ الشعري .

هذا يعني أن نموذج البناء فرضته ضرورة فنيّة وموضوعية .

أمّا من حيث البنية النصيّة لكل مقطع ، فقد اعتمدت على الصورة الكليّة ، ذات البناء العنقودي ، الذي يعتمد عدد «وحداته» على حجم الفعاليات الأدائية والتأثيرية في مساحة المقطع .

فعندما يزداد حجم هذه الفعاليات ، كما هو الحال في المقطع الأوّل ، تزداد عدد وحدات البناء العنقودي ، وعندما تتضاءل الفعاليات ، يقل عدد الوحدات كما هو الحال في المقطع الثاني .

وسيعتمد تحليل القصيدة ودراستها ، على أساس البناء ، وما يمكن أن يوفّره من معطيات ومداخل ، تسهّل عملية الدخول إلى عالم النص ، واكتشاف آفاقه وفضاءاته . يتألف المقطع الأول من «ست صور» تشكلّ البناء العام لصورة المقطع الكليّة .

تعتمد الصورة الأولى على صراع وضدّية المطابقة ، التي توفّر للأفعال المشتركة في عمليّة البناء ، سيولة فنية أكبر .

حين يضحك .. ينزف من شفتيه البكاء
حين يبكي يرى ..
كل شيء حواليه ماء

لا سيّما وقد ابتدأت الصورة بـ «حين» المكرّرة ، التي أمّنت بتكرارها استقراراً ظرفياً للحالة من جهة ، وقدمت ضماناً نسبياً لحركة الأفعال المتعاكسة ، عبر سياق الأزمنة ، من استدراك الماضي حتى استشراف المستقبل من جهة أخرى .

المستوى الطباقي الأوّل حاصل في «يضحك × ينزف من شفتيه البكاء» ، ولعلّ حدّية التناقض والصراع ، واضحة تماماً من طبيعة الاستخدام العنيف للفعل «ينزف» ، إذ تكمن البراعة في منحه هذا التزامن الحسّي في الاستخدام ، وإكساء البكاء لوناً دموياً ، يجعل من الفعل المقابل «يضحك» ، ليس أكثر من ممارسة جنائزية ، تعدم عنصر الفرح المستقّر تقليدياً في الفعل ، وتنهي وصايته عليه .

أما المستوى الطباقي الثاني في الصورة ، فحاصل في «يبكي × يرى ـ كلّ شيء ـ حواليه ماء» ، إذ يمثل القطب الأوّل للصراع الفعل «يبكي» ، نمطاً من الممارسة المنفتحة تماماً على الداخل ، والمغلقة بازاء الخارج ، بوصف أنّ الدموع التي تمثل وجه البكاء الخارجي ، تعمل على تضبيب مساحة الرؤية ، والاتصال مع الخارج ، كي يستقلّ الفعل بداخليته المحض . غير أن مجيء القطب الثاني للصراع الفعلي ، بهذا الشكل المباشر الجارح لقداسة الحالة «يرى» ، يقلب قانون الاستقرار ، ويفتح نافذة على الخارج «المكاني» ، المتمثل بـ «حواليه» . إلّا أن الرؤية تبقى متحددة في هذه الدائرة المكانية الضيّقة «حواليه» ، وتضيق الرؤية أكثر عندما لا يكون المنعكس الرؤيوي أكثر من (ماء) ، الذي يشترك في صورته مع «الضباب الدمعي + الدموع نفسها» .

وعلى الرغم من انه يستخدم «كل شيء» ، التي توحي باتساع حدود وامتداد الأشياء ، غير أنّها انحصرت في الصورة إلى أقصى مدى ، بحيث تحوّلت إلى مرادف لـ «لا شيء» .

يأخذ الكون الفعلي في الصورة الثانية ، ثلاثة نماذج حركية ، مختلفة في وضعها الهندسي ، لكنّها تعمل في سياق نتجي واحد .

كان يجلس أو يتمدد
أو يذرع الغرفة المستطيلة .
حين يحلّ المساء

يأخذ الفعل الأول «يجلس» شكلاً عمودياً على المستقر المكاني . ويتضاءل مستوى الحركة فيه إلى حدّ الانعدام النسبي . في حين يأخذ الفعل الثاني «يتمدّد» ، شكلاً أفقياً موازياً للمستقّر المكاني ، وتنعدم فيه الحركة - على مستوى تغيّر الاتجاه - انعداماً كلياً . باستثناء احتمال حركة موضعية . لا تغيّر شيئاً في عموم نموذج الحالة .

أمّا الفعل الثالث «يذرع» ، فيأخذ شكلاً عمودياً «متحرّكاً» على المستقر المكاني ، وتتسم الحركة فيه بالقلق وعدم التوازن . لذلك يستجيب المكان هنا «الغرفة المستطيلة» ، استجابة كليّة لموحيات الفعل «يذرع» ، باضطرابه وقلقه . وقد فرضت الحاجة الفعلية الاعلان عن شكل المكان ، في الوقت الذي لم يذكر شكل المكان في الاحتمالين الأولين «يجلس - يتمدّد» ، لانهما ليسا بحاجة إلى نمط مكاني خاص ، بحكم استاتيكية الحركة فيهما ، وإمكانية استجابة كلّ انماط المكان لحركتهما في الاستقبال والاحتواء .

وعلى الرغم من اختلاف احتمالات الأفعال الثلاثة «يجلس - يتمدّد - يذرع» ، إلّا انها تؤدي عملاً واحداً ، ذا نتيجة واحدة ، أو بتعبير أدق «لا نتيجة» ، بوصف أن التحول الاحتمالي من فعل إلى فعل «أو - أو» ، هو تحوّل تجريبي للحصول على نتيجة أفضل .

إن الصورة هنا محكومة بزمن محدد «حين يحل المساء» ، هذا الزمن مرادف للوحدة والوحشة ، التي تطرح البدائل الفعلية كمعادلات نفسية ، للحالة القائمة أو محاولات لتصريف الوحدة الموحشة ، في قنوات فعلية متعددة الاتجاهات ، ومتعاونة في طابعها الحركي .

يتقاسم الصورة الثالثة فعلان حركيان ، ناتجان عن فعل ذهني محوري» .

يشرب الشاي مرّاً
ويقرض باطن خدّيه من برم
عندما يتذكر وقت الدواء

يتحقق الفعل المحوري هنا على مستوى الاستذكار ، لا الانجاز «يتذكر» ، ويأخذ الفعلان صورة واحدة ، من حيث التشكيل ونتيجة الأداء .

يشرب ← الشاي ← مرّاً
يقرض ← باطن خدّيه ← من برم

فالفعلان «يشرب - يقرض» ، ينطويان على ممارسة أدائية «إنفعالية» ، غير مركزة . لأنّ دلالة كلّ منهما تفتقد هنا جزءاً كبيراً من قابليتها التقليدية على الأداء ، لا بل تفتقد إنعكاس الحس النتجي ، المتسم باشباع الحالة ، إذ أن المفعولين «الشاي - باطن خديه» ، ليسا أكثر من وسائل تعبيرية ، عن حالة قلقة خارج دائرة إشباع الرغبة في ممارسة الفعل . لذلك ارتبط الفعل الأول بـ «مرّاً» ، ومرارة «الشاي» إعدام للذة العهدية المتوقعة . غير أن ممارسة الفعل هنا محكومة بمحاولة تجاوز الواقع ، وتوكيد الحضور «الصحي» لايقاف الانهيار ، ثم تعبير لا إرادي عن الاحساس بالانهيار المستمر غير المتوقف .

ولعل هذا يتوازى تماماً مع ما يرتبط بالفعل الثاني سببياً «من برم» ، ويرتبط الفعلان بانعكاس حالة الاستذكار الدائم لـ «وقت الدواء» ، المرتبط بالاحساس القاتل بالانهيار والعدم ، واستحالة إيقاف الزمن أو تأجيل حركته .

ثم تاخذ الصورة الرابعة شكلاً مأساوياً حاداً .

يسهر الليل بين الطيور
التي سقطت حوله
وعلى كتفيه مبللة بالدماء

لذلك فهي تحتشد بالرموز الدائرية ، ذات الأمداء القصيرة ، التي تحاول منح أجزاء الصورة ، أبعادها الموغلة في الحزن والانهيار .

الليل ← الوحدة والوحشة .
الليل ← النصف الثاني «المظلم» من الحياة

الطيور ← حركة «سنين العمر» المجهضة
حوله + كتفيه ← فردانية المواجهة .
الدماء ← خسارة الجولة .

إن رمزية الليل في الصورة ، ذات طابع مستغرق في الألم والمعاناة ، فبعد النهار الغائب المزدحم بالحركة والحياة «النهار القريب» ، الذي يمثل حركة الما حول ، بقابليتها على نفي الوحدة والوحشة ، بما تمتلكه من قدرة على توكيد الحضور و «النهار البعيد» ، الممثل للماضي - الشطر المشرق في الحياة .

بعد نموذجي النهار يأتي الليل الموحش ، بنموذجية أيضاً ، ليتجسم الحزن وتتسع حدود مأساويته ، وخرقه للأمل في الحياة .

لقد خسر «البطل / المهزوم» الجولة ، وانتصرت قوى الحياة الغيبية ، وتهاوت ذكرياته - سنون عمره ، «حوله - وعلى كتفيه» ، وقد تبللت بالدماء .

وقد كان استخدام مفردة «مبللة» دقيقاً ، لان الحالة التي أراد الشاعر توكيدها ، هي ليست حالة الموت الحاسم ، بل الموت البطيء ، ولو أراد الموت الحاسم لاستخدم مثلاً مفردة «مضرّجة» أو غيرها ، من تلك الافعال التي تتسم بدلالة الحسم والقطع .

أما الصورة الخامسة فتنفتح على مدى زمني ضيق .

يفتح الباب في آخر الليل
ـ كم نجمة بقيت في السماء
وكم حبّة بقيت في سلال مواسمه
للنساء

وهذا المدى الزمني «آخر الليل» ينفتح بدلالة «يفتح الباب» ، تعبيراً عن محاولة اختراق جدار الصمت والوحدة واستهلاك الداخل . فـ «الباب» هنا رمز الداخل المعتم المنقبض ، المستتر خلف التجربة المرّة .

الفعل في أكثر خصائصه الدلالية تحديداً لا إرادي ، تفرضه ضرورات التوتر النفسي الحاد ، المنبعث من الاحساس بالأسر . و «آخر الليل» انفتاح على النهار ← سقوط الوحدة ← الانعتاق . لكنه ليس أكثر من حلم مجاني جميل ، مرتبط بسياقين فعليين متعامدين ، الأول نفي الداخل المحدود في لا محدودية الخارج «ـكم نجمة بقيت في السماء» ، سؤال استفهامي عبثي ، ليس فيه ثمة دلالة محددة تتمخض عن نتيجة ، عمل فعلي غير مدرك كوسيلة أولى للخلاص من الزمن الثقيل .

إن مسار الرؤية في هذا السؤال مسار عمودي تصاعدي ، يعني إرسال المدى الفطري خارج حدود الماحول الساقط . ولعل أداة الاستفهام عن العدو «كم» ، المكررة ، في مواجهة معدود ، لا متناهي مرة «نجمة» في مساحة لا متناهية «السماء» ، ومعدود تخيلي ضيق محدود «حبّة» في مساحة محددة ذهنياً «سلال مواسمه» ، مرتبطة بواقع ماضوي جاف «للنساء» ، يرسم مطابقة جديدة بين الفعل والانجاز ، بين المدرك والمتخيل ، بين السياق الفعلي الأوّل «ـكم نجمة بقيت في السماء» ، وبين السياق الفعلي الثاني «كم حبة بقيت في سلال مواسمه/للنساء» ، تسهم في زيادة حدة التوتر والقلق .

تنغلق الصورة العنقودية بأصغر وحدة ، تشكّل رأس مثلث مقلوب ، غير قابل لاحتمال قيام صورة أخرى ، بوصف انها تحقق نموذجاً ختامياً واحداً للحالة ، لا بديل له .

يغلق الباب ..
يخلع اسنانه
ويغطّسها في إناء
....

هذا النموذج يقفل التجربة على نفسها ، ويقطع صلتها بالخارج الصامت الساكن «يغلق الباب» ، ويبدأ بممارسة فعل آلي رتيب ، معبّر عن الضيق التام بتحمل استقرار المدركات القريبة ، غير المعبرة عن طابع الحيوية والنشاط «يخلع ـ أسنانه» ، فعل يعالج وسيلة صناعية مفتعلة لاستمرار الحياة «يغطسها في إناء» ، وسيلة للحفاظ على ديمومة الحالة الصناعية . والفعل بدلالته العمومية إدانة واضحة لعدمية الأشياء ، وعدم احتمالها لمكوناتها ووسائلها الأثيرة في التعبير الحي عن أشكالها وجواهرها .

ثم تنتهي الصورة بفاصل «.........» ، يعبر عن حالة لا فعلية ، مجهضة ، «مقفلة» .

وبانتهاء الصورة بوحداتها العنقودية ، يأتي مقطع تشكيلي آخر ، يقع خارج دائرة عنقود الصور ، ويمل مركز إضاءة ، أو خلفية بانورامية ، تضفي على الصورة العنقودية أبعاداً تشكيلية جديدة ، وتضيف مداليل استكمالية ، تستقر بوساطتها الأشكال والوان والتراكيب للصور .

غده أمسه
والفصول شتاء

وهذا التركيب الصوري المعتمد على الخلفية البانورامية ، في إضاءة أشياء جديدة ، لا تمنحها اللوحة الواحدة بمفردها ، إلا بتزاوجها مع عناصر معينة في هذه الخلفية ، وهو خليط من معطيات الفن التشكيلي بآفاقه الحديثة ، ومن الفن السينمائي .

إن الخلفية البانورامية في هذا المقطع ، مشحونة بمعطى زمني محض ، وعلى الشكل الآتي .

١ ـ غده ← زمن ، مستقبلي ، سرّي .
٢ ـ أمسه ← زمن ، ماضي ، علني .
↓
٣ ـ غده أمسه ← إعدام لمفاجأة وغموض الزمن الآتي ، من خلال فضح مكنوناته ، وارتباطه بمستوى زمني استاتيكي تقليدي «معروف» ، هو «أمسه» ، مثقل بكل معاني الرتابة والعلنية .
٤ ـ الفصول ← زمن عددي ذو أبعاد متنوعة ، غير مستقرة نسبياً .
٥ ـ شتاء← زمن محدد نسبياً ، من خلال ارتباطه بمعطيات بيئية مناخية .
↓
٦ ـ الفصول شتاء ← إعدام لتنوع وتعددية الزمن ، من خلال ارتباطه بنموذج واحد من نماذج الفصول «شتاء» ، تسقط

فيه كل الاستعدادات التقليدية
للمعايشة والتآلف عند
«الشخصية» .

وبهذا تكتمل صورة المقطع الاول النهائية بهذا الشكل ، إذ تألفت من الاطار العام للصورة الكلية + مجموع وحدات الصور العنقودية البالغة ست صور + الاضاءة البانورامية .

أمّا الصورة الثانية فتتالف من صورتين صغيرتين ، تقعان تحت ضغوط مناخ فعلي واحد .

تحصي قبل النوم
خواتمها
وتعيد إلى الصندوق الخشبي ..
قلائدها

يتحدد الفعل بدور متباطيء ، مسوّر بلا انفعال ، ومتكيء على محاولة استرجاع واستعادة الزمن ، بوساطة ربطه بمرتكزات مكانية تقليدية ، تكون بمثابة مقترن شرطي مستمر ، يديم التواصل الشكلي مع الماضي المستعاد .

تحصي ← قبل النوم ← خواتمها
تعيد إلى الصندوق الخشبي ← قلائدها

تحصي + تعيد = افعال خارجية ، لا تمت إلى الداخل «النفسي» بصلة .
قبل النوم = الزمن المحفز لاثارة الفعل الخارجي «اليومي» التقليدي .
خواتمها + قلائدها = الوسيلة المادية لاستعادة الزمن .
الصندوق الخشبي = المكان المستقر ذو الجمالية المعهودة «الارثية» .

فحلقات الصورة تتشكل هكذا من تفاعل الفعل + الزمن + الوسيلة + المكان ، وفق مستقرات ثابتة معلومة ، تفقد فيها الصورة حركتها وديناميتها ، لترشح بدلاً عنها حركة مغلقة مقفلة ، محسومة النتيجة .

يستمر الفعل في محدودية أدائه ، وانتقاله إلى مساحة الذاكرة ، المرتبطة بافعال ماضية مستوطنة في الذهن ، تتنفس جمالياتها بحرية ، مقابل جفاف زمن الحال ، المرتبط بانعدام قدرة الفعل على الاداء ، بالمستوى السابق نفسه ، او تضاؤل حدة الأداء على وجه الدقة والتحديد .

تقرأ بضع رسائل صفراء وحائلة الحبر
يتردد في كل منها
ـ قد القاك قريباً

الفعل الحاضر يمارس دوره داخل إطار المنجز الغائب ، بسبب انعدام الوسائل والامكانات والاستعداد ، الذي ولد في مساحته هذا المنجز الغائب ، واصبح إرثا مضيئا ، يفضح ظلام وسلبية الحاضر .

تقرا ← رسائل «صفراء» ← ـ قد القاك قريبا
+
تقرا ← «حائلة» الحبر ← ـ قد القاك قريبا
↓ ↓ ↓
«فعل مرتد»
متجه إلى الداخل
«إرث»
تلاشت فيه لذة الانجاز
صدى خاوي

ينتهي المقطع بفاصلة «.......» ، تسهم في إضفاء مستوى جديد لعدمية موقف الفعل ، وانحلال قدرته على التأثير واحتمال الانجاز ، بوصف أن الفعل هنا مجرد ، بحكم انتمائه الى نمط استبطاني ، يستخرج من الذاكرة ـ الحلم ، والذاكرة ـ المكان منجزاً ماضياً . فالفعل هنا ليس مكلفا بالانجاز ، إنما مكلف بالاجترار حسب .

وبانتهاء الصورة الثانية من النص ، يبدأ مقطع «بانورامي» ، يضيء دواخل الصورة ويكشف خواصها .

وتتشكل البانوراما هنا عبر عدة مستويات :

هي في السبعين
وقلادتها الأولى في الخمسين
وخواتمها ..
ما خلعت يوماً
لكن أصابعها ،
نحلت وبرتها الأعوام
تتامل في صمت ثرثار ونعاس
مشطاً عظمياً أشيب
مشطاً أدرد
وتنام

ويمكن تحديد هذه المستويات بما يأتي :

١ ـ المستوى الزمني الذي يحدد النموذج العمري للشيخوخة :
هي ← في السبعين
قلادتها الأولى ← في الخمسين
هذا يعني أن زمن الانطلاق نحو الحرية «في العشرين» ، هو نفسه زمن الانطلاق نحو الشيخوخة .

٢ ـ المستوى الحسي «اللمسي» ، وهو مستوى تراجعي ، يتقلب بين ثبات الموجودات المادية ، خارج مدى تأثير الزمن ، وبين تحوّل أجزاء الموجودات الأدمية الحية وانحلالها التدريجي :

خواتمها ← ما خلعت يوماً
«الموجودات المادية» «الثبات»
أصابعها ← نحلت وبرتها الأعوام
«الأدمية الحية» «الانحلال التدريجي»

٣ ـ المستوى التأملي ، المبني في حركته الفعلية على مطابقة «مركبة» مزدوجة ، تحاول أن توازن بين التأمل والواقع ، أو بين الرغبة والنكوص ، أو بين الماضي والحاضر ، أو بين أي ثنائية أخرى يحتملها هذا المستوى .

تتأمل في صمت ← ثرثار ← ونعاس
مشطاً
عظمياً
أشيب
مشطاً
أدرد
وتنام

وبهذا تكتمل أيضاً صورة المقطع الثاني من النص ، والمؤلفة من الاطار العام للصورة الكلية + عنقود الصور المكون من صورتين + الاضاءة البانورامية ذات الامتداد «المساحي» الواسع .

إن الخلفيتان البانوراميتان للمقطعين ، تتفقان في تحديد منافذ ومسارات الاضاءة لصور المقطعين ، على الرغم من اختلاف الانماط والأساليب المستخدمة في ذلك ، لا سيما حجم الخلفية الذي يتناسب تناسباً طردياً ، مع حجم الكثافة الصورية في المقطع . فعلى حين تكون الاضاءة في المقطع الأول مكثفة ، مركزة ، ضيقة ، قياسا الى حجم كثافة الصور ، واتساع مساحتها ، وتنوع مدلولاتها ، تأتي الاضاءة البانورامية في المقطع الثاني ، اكثر اتساعاً وشمولاً من الأولى ، قياساً الى انحسار الحجم الصوري للمقطع ، ليخلق موازنة عامة في عموم القصيدة ، على الشكل الآتي :

المقطع الأول ← اتساع دوائر الصور ← انحسار البانوراما
المقطع الثاني ← انحسار دوائر الصور ← اتساع البانوراما .

ويرتبط هذا التناسب ارتباطاً وثيقاً بموضوع النص ، عبر مقطعيه .

فالمقطع الأول يتألف من «ست صور» + بانوراما شديدة الضيق والتركيز . ويتألف المقطع الثاني من «صورتين» + بانوراما اكثر اتساعا وأوسع اضاءة .

هذا يعني ان الصور الست في المقطع الاول ، يقابلها صورتان في المقطع الثاني . اي ان نسبة صور المقطع الاول الى الثاني ٣/١ تقابلها نسبة معاكسة تقريباً ، بين بانوراما المقطع الاول والمقطع الثاني ، لصالح الثاني . بمعنى ان هناك موازنة كلية في نهاية الامر .

إنَّ هذه المقابلة لم تات في النص عبثاً ، بل جاءت متطابقة تماماً مع مستوى الفكرة في النص ، إذ إنَّ كل مقطع في النصّ ، يقسم كما هو واضح إلى قسمين . القسم الأول القائم على الصور ، ويمثل المستوى الخارجي الحركي «الحيوي» للحالة الشعرية ، أي انه نموذج ملخّص لحركة الشخصية وتاريخها وإرثها وفعاليتها ، قياساً إلى عاملي «العمر والبيئة الاجتماعية» .

لذلك فقد كانت نسبة الصور ، التي تمثل نماذج حيوية متنوعة ومختلفة في المقطعين ١/٣ ، بمعنى أن حركة الرجل في الحياة ، قياساً إلى العوامل آنفة الذكر ، تزيد بهذا المعدل عن حركة المرأة ، قياساً بالظروف والعوامل نفسها ، سواء على مستوى مساحة التحرك وتنوعه ، أو درجة التأثير وفاعليته .

في حين يقوم القسم الثاني في المقطعين ، المرتكز على الأضاءة البانورامية ، بدور معاكس ، فهو يمثل الجانب الداخلي «التأملي» ، الذي يحتوي ويمتص القصور الخارجي في الحركة والفعالية .

فبقدر ما تكون حركة الخارج منحسرة ضيّقة ، تتسع دائرة التأمل والتداعي والفعل الداخلي ، والعكس بالعكس .

لذلك نرى في الوقت الذي تتسع فيه حركة الخارج في المقطع الأول ، يتضاءل فعل البانوراما ، ويزداد معدّل فعلها وإضاءتها .

أي أن هذا ينطلق من مدى فاعلية الدور الأدائي ، للحواس العملية في الصور . فكلما انحسر دور أداء الحواس ، استعيض عنه بالتأمل والاستذكار والاستبطان ، وكلما زاد دور أداء الحواس ، ضاقت الفرصة «الزمنية» السانحة ، للدخول في عالم التأمل والاستذكار والاستبطان .

ولعل مما يلفت الانتباه في هذا المجال ، استخدام القوافي بشكل واضح ورتيب في المقطع الأول «البكاء ـ ماء ـ المساء ـ الدواء ـ الدماء ـ السماء ـ النساء ـ إناء ـ شتاء» . ومما يزيد الرتابة ويعمق الاحساس بها ، انتهاء مفردات القافية بصوت ممدود ، في حين يفتقد المقطع الثاني هذا الزخم الكبير في القوافي .

إن السبب في ذلك ، هو اتساع مساحة الفعل بتنويعاته المختلفة في المقطع الأول . فكلما تكرر الفعل وزادت مساحته «الزمنية» ، كان باعثاً للملل والرتابة بشكل اكبر ، على حين كان ضيق مساحة الفعل في المقطع الثاني ، خارج تعميق الاحساس بالملل ، كما هو الحال في المقطع الأول .



عبد القادر القط

منذ ان اخذت «الحركة التجديدية» مسارها في الشعر المعاصر كانت قد رافقتها «حركة نقدية» من المجددين انفسهم ، او ممن تبنوا إتجاهات هذه «الحركة» ، فكان لهؤلاء النقاد ان اعادوا النظر في العديد من المفاهيم الشعرية التي اتصلت بالشعر على مدى ما كان له ، قبل ذلك ، من انجاز . وقد كان لهذه الحركة النقدية اثرها البعيد في بلورة تيارات هذا الشعر وتكريس اتجاهاته . فقد صهر هؤلاء النقاد في نفوسهم من الرؤى والمفاهيم النقدية والثقافات ما اتاح لهم ان يتكوّنوا بهذا الاتجاه ، فعملوا على ان يجعلوا من اعمالهم النقدية عاملاً مساعدا على «عملية التذوّق» للنصّ الشعري الجديد ، بكل ما انطوى عليه هذا «النص» من رؤى جديدة ، ومن حقائق فنية واخرى موضوعية ، كان لهذا النقد ان طوّر اتجاهاتها ، وبلور الكثير مما جاءت به من مفهومات تتصل بحركة التجديد ذاتها ، حتى ان الشاعر المجدد قد وجد كمال عمله الشعري في كثير مما كتب عن تجربته من نقد .

من الاسماء البارزة في تيار النقد الجديد : الدكتور عبدالقادر القط ، الذي بدأ شاعراً في «ذكريات شباب» ، ثم اتخذ من النقد - الذي وجّه معظمه الى التيارات الجديدة في الادب - وسيلة لتاكيد هذه المعطيات من خلال مفهوم واضح ، ورؤية تستهدف التاسيس والبناء على «مفهوم الجديد» نفسه ..

هنا ، في هذا الحوار معه ، «وقفة مراجعة» للمفاهيم النقدية ، والقضايا الاساسية التي جاءت بها الحركة النقدية على مرحلته بوجه عام .. والتي تركزت في اساسيات ابداع المرحلة ، الى جوانب عوامل التكوين ، الفكري والابداعي ، فيها .

■ حوار مع د . عبد القادر القط

هل ضاع «المفهوم المشترك» بين النقاد والمبدعين ؟

■ اجرى الحوار :
ماجد السامرائي

● حين ادعوك الى التأمل في صورة عصرنا الادبي . ماذا تراك واجد في هذا العصر ؟ عن اية ملامح تفصح لك هذه الصورة ؟

- من، الصعب ان يضم الناقد شتات حركة ادبية وفكرية على اختلاف انواعها الادبية ، من شعر وقصة قصيرة ورواية ومسرح .. وعلى اختلاف اهتماماتها ومستوياتها ورجالها ومبدعيها في ارجاء الوطن العربي - لكن الصورة العامة هي ان هناك ، في هذه الايام ، انفصالا حادا بين جيلين : جيل ارتبط بالتراث في نشأته التعليمية والثقافية ، وزواج بين مقومات هذا التراث وبين الحياة العصرية وانتفع بالتجديد الذي بدأ في الادب في الوطن العربي منذ نهاية القرن التاسع عشر الى الان ، وبالحركات المتتابعة التي طرأت على الادب في فنونه المختلفة ، وجيل يمثل الشباب المبدعين في الوطن العربي في فنون الادب المختلفة .

في كل عصر هناك إختلاف طبيعي بين الاجيال . لكن هذا الاختلاف الذي ألمسه الان اختلاف يتجاوز هذه الفروق الطبيعية التي تكون بين جيل وجيل الى ما أسميه «الانقطاع» وتجاهل حاجة العصر او طبيعة المتلقين للادب في هذا العصر . يعني مهما تكن طبيعة الابداع فان الادب ، في رأيي ، سواء وعى ذلك او لم يع ، يستحضر الملتقي ، ويستحضر طبيعة العصر وطبيعة المجتمع الذي يعيش فيه ، ومن حق المجتمع ، ومن حق الناس في مرحلة من المراحل ان يجدوا التعبير الفني الذي يستطيعون ان يتجاوبوا معه ، فنيا وفكريا .

لاشك ان المضمون ، في هذه الاعمال ، يتناسب مع مشكلات الوطن العربي ، وهموم العصر الذي نعيش فيه .. لكني اتحدث الان في الحقيقة عبر الاشكال الادبية . فالاشكال الادبية تجاوزت ما يقتضيه العصر من تجديد ، وبخاصة في الشعر ، واصبحت دائرة المتلقين في الشعر تضيق يوما بعد يوم ، ولا يغرنا ما نجده من استجابة تلقائية لبعض هذا الشعر حين يلقي في المحافل الادبية ، فان المحافل الادبية لها طبيعة خاصة تتمثل في التلقي الجماعي ، والتاثر بمضمون هذا الشعر قد يكون مضموناً قومياً او اجتماعياً يثير حماسة خاصة عند المتلقين ، او يمس وترا حساسا في نفوسهم .. لكن في الحقيقة ، حين يقرأ الانسان هذا الشعر ، او يخرج من نطاق هذا «التلقي الجماعي» يجد اشياء لا يستطيع ان يسيغها .

هذا موجود ايضاً في القصة القصيرة بدرجة أقل ، لكن الشعر في الوطن العربي ، بدرجات متفاوتة يتسم بالقصد الى الاغراب ، والى التحلل من القيود ، والى تفكك العبارة حتى اصبح هذا التجديد ، رغم انه رغبة في التجديد ، وفي خلال سنوات قليلة ، أصبح نمطياً .. اصبح شيئاً مكررا ، واصبح هؤلاء الشعراء ياخذ بعضهم من بعض في بناء العبارة .. في المعجم الشعري .. في بعض صورهم المجازية او ايقاعهم ، او استخدامهم للقوافي ، او اهمالهم للقوافي ، وغير ذلك ..

طبيعي ان التجديد مطلوب . لكن الشعوب ، من ناحية فنية ، لا تطفر هذه الطفرات .. والجديد يخرج دائما من معطف القديم بنوع من البطء وعسر الولادة ، ولابد ان يكون في مرحلة يمتزج فيها ، القديم بالجديد . هؤلاء الشباب يبالغون حتى ينكروا الجيل السابق عليهم في الشعر الحر . فهم لا ينكرون فحسب الشعر الذي يسمونه الشعر العمودي ، او التقليدي ، ولكنهم ينكرون حتى الجيل السابق عليهم من شعراء الشعر الحر . هم الان ينكرون السياب ونازك الملائكة والبياتي وصلاح عبدالصبور واحمد حجازي على انهم جيل قديم انقضى وليس له اي تاثير في نفوسهم وفي فنهم . وهذا غريب ، لان هذا الشعر عمره لا يزيد على اربعين سنة ، وهذه الفترة لا يمكن ان تثبت دعائم حركة ، كبيرة كالشعر الحر ، تجاوزت تجديد المرحلة الرومانسية في الشكل وفي المضمون في المعجم الشعري ، ولا يمكن ان تدخل في مراحل متعددة في هذا الزمن القصير .

● الى اي شيء تعزو هذه الظاهرة ، والتي باتت تمثل ظاهرة واضحة في حياتنا الثقافية ؟

ـ اولا ، التعليم العام اساساً ، وضعف اللغة العربية في هذا التعلم . انا اعتقد ان الشعر هو قمة السيطرة على اللغة ، وقمة استغلال كل امكانات اللغة للتعبير الفني ، اكثر من القصة واكثر من الرواية ، لان الشعر ، في اساسه ، تجربة لغوية فنية .

هؤلاء الشباب يعيشون ، في الاغلب ، على تراث الشعر الحر في الاربعين عاما ، الماضية . هذا التراث وحده لا يكفي لتثقيف شاعر ، ولا لتمكينه من الاداة اللغوية كما ينبغي . ولذلك تستطيع ان تجد كثيرا من الاخطاء اللغوية . وحتى الاخطاء النحوية ، والاخطاء العروضية ايضاً ، غير المقصودة ـ لانهم يبالغون احيانا في التجديد حتى يكتب احدهم هامشا يقول : «الخروج على الوزن هنا مقصود» . ولا ادري لماذا يكون مقصودا ما دام يقول شعرا موزونا ومتحللا من الاشكال الصارمة القديمة ، وعنده منتهى الحرية في ان يستخدم تفعيلة او تفعيلتين ، ويمكن احيانا ان يخرج بين بحرين ـ كما يحدث مثلا بين المتقارب والمتدارك .

هذا من ناحية .. ومن ناحية اخرى : غيبة الصلة في التعليم العام بين الطالب والاستاذ ، كما كان الامر في العهد الماضي ، في ايامنا حين كنا نتعلم ، كان هناك اساتذة متمكنون من ناحية ، ومحبون للادب من ناحية ثانية ، الى جانب العملية التعليمية .. كانوا حريصين على ان يكتشفوا بعض المواهب في الفصول الدراسية ، وحين يكتشف الواحد منهم موهبة او موهبتين يحتضنهما ويوجههما ويقرأ لهما .

لكن مثلا ، أنا احس بغيبة هذا التوجيه ، وهذه الاستأذية في مايرد مثلا الى مجلة «ابداع» كل شهر من حوالي اكثر من مائتي قصيدة ، او هكذا يعتقد اصحابها ، وهي لا تمت الى الشعر بصلة اطلاقا ، لا فناً ، ولا شكلا ، ولا لغة . كل ما هنالك : شاب مراهق في الغالب تثور في نفسه بعض العواطف والمشاعر فيعبر عنها بما يستطيع ، ويعتقد انه يكتب شعرا .. لكنه ليس شعرا على الاطلاق . لماذا تعجل وارسل مثلا الى مجلة متخصصة ذات مستوى معين ؟ لأنه لم يجد استاذا ، او موجها مباشرا يقرأ له ويوجهه ويبين مستوى هذا الشعر ، وان امامه شوطا طويلا حتى ينضج هذا الشعر .. وقد يوجهه الى شيء آخر في الشعر تماما .. وكثيرون منهم ليسوا شعراء مهما قرأوا ومهما تثقفوا . ولذلك حين تستعرض اسماء الشعراء في ما ينشر من صحف يومية ومجلات ادبية في الوطن العربي تعجب لكثرة هؤلاء الشعراء ، وللاسف ان هذه المجلات والصحف تتسامح في ما ينشر من شعر ، حتى اختلط الامر تماما ـ لا اقول فقط من ناحية الاتجاه ، ولكن من ناحية المستوى . تعجب لكثرة عدد هؤلاء الشعراء ، كثرة لا يمكن ان تحتملها طبيعة الحياة . فهناك في كل عصر بطبع شعراء مرموقون وهناك شعراء من الدرجة الثانية والثالثة ، لكن هناك حد معقول ، أو عدد معقول من الشعراء ، لكن هؤلاء الشعراء الان يعدون بالمئات والالوف ـ وهذا شيء غير طبيعي . وهذا ينقلنا الى السبب الثاني وهو : غيبة النقد الحقيقي الجريء .. لان هؤلاء الشباب يتسمون بسلاطة اللسان ، وما دام هناك انقطاع بين الجيلين فهم ، ايضا ، يتسمون بجرأة على الجيل القديم تتجاوز احيانا الاخلاقيات المعهودة في المجتمع العربي ، فالكتاب يخشون ـ للاسف ـ بأس هؤلاء الشباب .. والشباب من النقاد يجاملون هؤلاء الشباب ويعيشون معهم احيانا في جمعيات ادبية ، في نواد ادبية .. ويكتبون في نقدهم ما يشبه هذا الشعر . يكتبون انطباعات ....

● وهم يقولون ان الواقع الادبي قد تغير ، في صور الهموم وفي اشكال الابداع ، تغيرات اساسية عما كان عليه الامر على ايامكم ...

انا لا اتحدث عن صور الهموم ، وان كانت الهموم في الحقيقة ، لم تتغير .. فالهموم موجودة لكن المسألة في اشكال الابداع . فالوطن العربي ما زالت همومه هي هي باستثناء بعض القضايا التي جدّت .. لكن الهموم الاجتماعية موجودة .. والهموم الحضارية ، والهموم النفسية قائمة . لكن انا اتحدث عن الاشكال الادبية :

القصة القصيرة يمكن ان يكون شأنها مختلفاً ، وهناك قصاصون بعضهم يتبع الطريقة التقليدية ، لا اقول القديمة ، التي تسير فيها القصة بصورة منطقية قد يكون فيها بعض استرجاع الماضي .. قد يكون بعض التداخل .. لكن في جملتها تستطيع ان تتابع الحدث ، او تتابع

الشخصية . وبعض الشباب يجدد في القصة تجديدا مشروعاً وجيداً ، لان التجديد في القصة محدود ، في النهاية ، بمعنى القصة ليست مجرد تجربة لغوية كالشعر ، القصة لابد ان تحكي قصة ، مهما كانت طبيعة هذه القصة . قد تكون صورة ، قد تكون جوا ، قد تكون شخصية ، قد تكون بعض الخواطر .. لكن ، في النهاية ، لابد ان تكون هناك قصة ، ولابد ان يكون هناك شيء من المعقولية في رواية الحدث ، او في رسم الشخصية . فمهما بلغ التجديد في القصة بوجه عام ، تظل الى حد كبير محافظة على منطق اللغة ومنطق الاحداث ، هناك ، بطبيعة الحال ، بعض المجددين في القصة يتجاوزون هذا الى ما يشبه الشعر في مرحلته الاخيرة .

● لكن الملاحظ ان جيلك ـ وانت منهم ـ قد انسحب من الحياة النقدية انسحابا مؤثرا ، ولم ترعوا هذه المذاهب الجديدة ، او تسهموا في توجيهها الاسهام الذي تطالب به انت على الاقل . والشعراء الذين تبدي لهم مثل هذه الملاحظات يأخذون على جيلك بمثل هذه الملاحظات ...

ـ هذا غير صحيح . فانا مثلا ـ اذا جاز لي ان اتحدث عن نفسي ـ لم انقطع اطلاقا عن مواكبة الحياة الحديثة . لكن حين يبلغ الناقد او الدارس مرحلة معينة من العمر فلابد ان يكون منتقيا ، لا يستطيع ان يواكب كل ما تخرجه المطابع ، وهو بخاصة في هذه الحركة الكبيرة التي تعددت مواهبها ، كما ذكرت الان . فلابد ان يكون منتقيا للاعمال التي تصادف في نفسه هوى او تثير في فكره قضية ينبغي ان يتحدث عنها .

مثلا انا كتبت في عام ١٩٨٥ لا أقل من اربعين مقالة تناولت فيها الكثير من المجموعات القصصية والكثير من دواوين الشعر العربي كله في صحيفة عربية يومية ـ اكتب في مجلة «ابداع» واكتب في بعض المجلات العربية ، اتحدث في التلفزيون وفي الاذاعة . لكن لا يستطيع الناقد في هذه السن ان يكون عارضا للكتب . بمعنى انه كلما ظهر ديوان شعر كان عليه ان يتحدث عنه بما يشبه عرض الكتاب ، او ما يسمونه بالمتابعة احيانا . لكن هذه مهمة الشباب ، وانا في رأيي دائما ان اية حركة جديدة مثل حركة الشعر في المرحلة الاخيرة اذا تجاوزت المدى وبدا انها مرحلة تكاد تنقطع عن المرحلة السابقة لابد ان تخلق نقادها من بين صفوفها . لكن للاسف هذه الحركة لم تستطع ان تخلق نقادا حقيقيين من بين صفوفها ، وما اقرأه لهم من نقد يجاري طبيعة هذا الشعر الحر في مرحلته الاخيرة . في تفكك عبارته .. في اسلوبه الانطباعي الذي لا تستطيع تماما ان تدرك ماذا يريد الناقد ان يقول فيه . ايضا ـ وانا لا اتحدث عن نفسي انما اتحدث عن جيل من النقاد الذين يرمون بأنهم سكتوا ـ ان الناقد في مرحلة من مراحل العمر يشعر ان وراءه تجربة وثقافة يود ان يترجمها الى اعمال كبيرة في كتب . وهذا ما افعله ويفعله غيري من ابناء جيلي . انا مثلا اخر كتاب لي كتاب عن .. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، وهو كتاب جامع لتطور الشعر العربي في كل الاقطار العربية من نهاية القرن التاسع عشر حتى اليوم تقريبا ، لي كتب اخرى في المسرح .. في الشعر العربي القديم . وهذه للاسف كتب غير محسوبة للناقد الذي يكون استاذا جامعيا ، لان هذه الكتب تكتب للتدريس ـ وهذا غير صحيح ، لكن هؤلاء الشباب يطلبون من الناقد القديم او الكبير ان يظل متابعا ، وفي الحقيقة حين بدأنا لم يكن هناك هذا التيار من الشعر ومن القصص ومن الروايات بهذه الصورة . والشباب الان شديدو الشكوى من صعوبة النشر ، في الواقع ان النشر في أيامنا لم يكن ميسورا بهذه الصورة ، الان كلما اجتمعت لدى شاب بضع قصائد يستطيع ان ينشرها بطريقة او بأخرى ، ويجد الناقد نفسه مطالبا بأن يكتب عنها .

لكن اذا كان المراد تقويم الحركة بوجه عام فنحن تحدثنا عن الحركة كثيرا ونبهنا كما ذكرت من قبل الى خطورة الاسراف في التجديد بحيث يصبح الشعراء باحثين عن الشكل . لابد ان نحتاط لهذا ، إذا كانوا في اوربا او في الغرب يبحثون احيانا عن الاشكال ، فان المجتمع نفسه قد تعود على هذه الانماط من الاشكال الجديدة ، والمبدعون يتوجهون فيها الى متلقين تعودوا على تغير انماط الحياة الاجتماعية والحضارية من عصر الى عصر . لو استعرضنا مثلا الادب الاوربي ستجد انه في خلال اربعمائة سنة دخل في اربع او خمس مراحل كبرى من المذاهب الادبية ، وهذا ما لم يحدث في الادب العربي .

ولابدّ ايضاً ان ندخل في اعتبارنا ، في تحديدنا التعليم العام لمن يتوجه الشاعر ؟ يتوجه في الغالب الى قارىء تلقى تعليما عاما قبل ان يتخصص في تخصص ما ، اثني عشر عاما ـ هكذا هو متوسط التعليم العام في الوطن العربي على اختلاف قليل او كثير من قطر الى آخر ـ يدرس فيها الادب العربي بين العصر الجاهلي الى العصر الاموي ، الى العصر العباسي الى العصر الحديث في نماذج مكررة محفوظة ، ويعد فيها للامتحان بعيدا عن التذوق الفني الحقيقي . لا النص نفسه مختارا اختيارا جيدا ، ولا عملية التدريس تتوجه الى التذوق بقدر ما تتوجه الى اعداد الطالب لكي يقول ماذا اراد الشاعر بقوله كذا وكذا .. فتتحول المسألة الى عملية نثر للابيات وعملية ذهنية يختلط فيها الجيد بالرديء . ويختلط فيها مفهوم اللغة بالقديم والعصر .

قد تتاح لهذا المتلقي الذي يحب الشعر ظروف خاصة تخلصه من كل الاثار السيئة لهذه العملية التعليمية الخاطئة ، لكنه يظل مرتبطا بايقاع الشعر العربي القديم ..

بانماطه الشعرية ، ببعض تشبيهاته ومجازاته ، بحيث لا يستطيع ان يتحرر تماما لكن يتلقى تجربة تكاد تنتزع نفسها تماما من التراث العربي ، ولهذا ـ كما قلت ـ يبدو ان دائرة متلقي الشعر تضيق يوما بعد يوم . ومرة اخرى لا تغرنا هذه المحافل الادبية التي يصفق فيها الناس والتي يطرب لها الناس ، لكن حقيقة حين ينسلخ الانسان من هذا الوضع الجماعي وهذه التجربة الحماسية ، التي غالبا ما تكون تجربة قومية ، يجد انه لا يستطيع ان يتجاوب مع هذا الشعر .

● لماذا ؟

ـ اولا ، كما قلت «لانه لا يجد في هذه العناصر التي تلقاها لمدة اثني عشر عاما ، والتي يجدها احيانا في اغانيه ، ويجدها احيانا في صحفه ومجلاته .. وثانيا : لان هذا التجديد ، كما قلت ، يكاد يشبه الطفرة ، والمجتمع العربي ، من الناحية الحضارية ، لم يجتز طفرة . في المجتمع العربي الى الان مازلت تجد في البيت العربي ثلاثة اجيال محتلفة في التفكير .. في الذوق .. في نمط الحياة والسلوك ، بحيث يكاد يكون احيانا كل جيل ممثلا لعصر . والفرق بين القرية والمدينة بون شاسع جدا ليس هو الفرق الطبيعي في البلاد التي تطورت حضاريا تطورا منسقا بين القرية والمدينة ، فالقرية العربية رغم كل ما طرا عليها من تطور حضاري ومن اقتراب من المدينة ما زالت لها نمطها الخاص ومستواها الاجتماعي والحضاري الخاص ، وما زالت ايضا الامية فاشية في المجتمع العربي بقدر كبير . طبعا الامية هذه خلقت وضعا يهدد الشعر ويهدد الكلمة المكتوبة ، بغض النظر عن انها جديدة او قديمة ، وهذا موضوع آخر ، وهذا هو التلفزيون ، والتمثيلية المصورة . فلأن الشعب الامية فاشية فيه ويتلقى شيئا مصورا ، ومسموعا ، ليس في حاجة الى ان يقرأ .. والاطار نفسه اطار جذاب ومشوق . فلابد في هذه الحالة ان نراعي كل هذه الظروف ، ولا نتجاهل طبيعة المتلقي العربي ونحاول ان نجتذبه ـ انا لا اؤمن بان لحظة الابداع لحظة غيبوبة ـ كما يقال ـ لا يستحضر المبدع فيها ضرورة العصر ، ولا طبيعته ، ولا طبيعة المتلقي ، ولا لمن يكتب ، صحيح انه يبدو في نفسه في لحظة الابداع ، لكن لو الشاعر ـ بالذات ـ انقسم على نفسه ، وتأمل فيها في لحظة الابداع سيجد ان هناك عملية نقد ذاتية مركبة تنتهي في لحظة الابداع من بينها حين ينقد عبارة او صورة او مجازا قبل ان يتم له الشكل النهائي .. من بينها دون ان يدري ـ وقد يدري احساسه بالمتلقي ، فليس الابداع غيبوبة . وليست القصيدة ـ كما يقول النحاة ـ عن اي هكذا خلقت ، حين يحارون في اعرابها . فليس الابداع في هذه الصورة . طبيعي ان في الابداع قدراً كبيرا من التلقائية والعفوية والموهبة الخاصة . لكن الانسان قطعا يراجع نفسه دون ان يدري .

اذا ، لم يتم التواصل ؟..

هل نحن كلنا نكتب للاجيال القادمة ؟

● اشرت الى مسألة مهمة ، وهي ان كل جيل ينبغي ان يكون له نقاده . فهل تفترض هذا بوجه عام ؟

ـ لا ، ليس في هذه الصورة القاطعة الحادة ، لان هناك ، دائما ، تواصلا بين الاجيال .. والناقد قادر على ان يستوعب بعض الحركات الجديدة . لكن في وقت من الاوقات تظهر حركة لا يستطيع الناقد ان يتمثلها او يتجاوب معها ..

● كما يتمثلها الناقد الذي ينتمي الى الجيل نفسه الذي يتبنى هذه الحركة ..

ـ تماما .. يعني مثلا : لنفترض ان ناقدا عاش في المرحلة التي كان يكتب فيها شوقي ونظراؤه في الوطن العربي .. ثم بدأ الشعر الرومانسي ، او الحركة الوجدانية في الشعر العربي ، النقلة لم تكن كبيرة ولا خطيرة بهذه الصورة التي يحس فيها الناقد بانها انقطاع .. بأن المرحلة الجديدة انقطاع تام عن المرحلة التي عاش فيها ، بحيث لا يستطيع ان يتمثلها ولا يعايشها ، ولذلك كثيرا من النقاد في الوقت الذي كان يكتب فيه شوقي ونظراؤه في الوطن العربي استطاعوا ان يواكبوا الحركة الوجدانية او الاتجاه الرومانسي ويكتبوا عنه .

ايضا في نهايات الحركة الرومانسية للشعر العربي كانت هناك تباشير تجديد في داخل الحركة الرومانسية نفسها ، حتى في الشكل بدأ شعراء يقصرون من بعض التفعيلات في الشطر الواحد ، وينوعون في القوافي ، ويتوجهون ، الى ما يسمى بـ «الشعر المرسل» المتحرر من القوافي ، وبدأ بعض الناس ، هنا في مصر في وقت مبكر جدا ، يجرّبون . ففي وقت مبكر بدأ محمد فريد ابو حديد يكتب ويترجم مسرحيات من الشعر الحر تماما ، وهناك تجربة معروفة جدا لعلي احمد باكثير ـ مسرحية مؤلفة عن «اخناتون» ، وترجمته لـ «روميو وجوليت» بما يشبه الشعر الحر . فالناقد ايضا الذي عاش الاتجاه الوجداني او الحركة الرومانسية استطاع ان يعايش ويتبنى رواد الشعر الحر . وهذا حدث لي ، انا شخصيا ، تحدثت عن الحركة الرومانسية ، ثم تبنيت رواد حركة الشعر الحر ودافعت عمّا كانوا يرمون به من حيث الشكل ، من ان هذا افساد للغة العربية ، وافساد للشعر العربي ، وعما كانوا يرمون به من مضامين راى فيها بعض النقاد المحافظين شيئاً من الخروج على بعض المفاهيم الاجتماعية والسياسية .. لان الفرق لم يكن ـ برغم التجديد الكبير والنقلة من الشعر

الرومانسي الى الحركة الجديدة ـ لكن هؤلاء الرواد كانوا مثقفين ثقافة عربية اصيلة من ناحية ، وكتبوا ايضا شعرا في الاتجاه الوجداني او الحركة الرومانسية ، وكانت النقلة الطبيعية ، ورغم الفرق الواضح في الشكل وفي الموقف ، لكن النقلة كانت مقبولة .. ويستطيع الناقد الحصيف الذي يدرك طبيعة القديم والجديد والذي يدرك ان الجديد ياتي عليه وقت يصبح قديماً ولابد ان يفقه وظيفته ، ويخرج الى الوجود شيء جديد يحل مكانه .. يستطيع هذا الناقد ان يعيش هذا الاتجاه الجديد ، لان النقلة ليست طفرة ، وايضا لا تواجه الناقد باشياء يحار فيها ، كناقد يمكن يجد ان للغة شيئاً من القداسة او الادلال في نفسه اكثر من النقاد المحدثين ، ففي الحقيقة ان في هذا الشعر ركاكة بينة . انا اقول هذا الكلام لان هذا الكلام لا يقال دائما ، وهو لابد ان يقال ، ولا بد ان يراجع الشعراء العرب الشباب انفسهم في ما يكتبون . المجتمع العربي ليس هو المجتمع الاوربي ولا الامريكي .. ومع ذلك فلو انهم يقراون الادب الاوربي والادب الامريكي والغربي بوجه عام لوجدوا انه لا الشعر ولا القصة ، في معظمها ، تسير في هذا التيار .. ما زال هناك شعر غربي يسير ـ طبعا في إطار عصري ـ إنما يستطيع الواحد ان يتابعه ، ويتابع استخدامه للغة ولصوره الشعرية ، وما زالت القصة ايضا فيها شيء من المعقولية ومن المنطق . والمسرح . صحيح ان فيه تجارب بعيدة ، لكن الاعمال المسرحية الكبيرة والجماهيرية ـ ولا اقصد بالجماهيرية انها رديئة وسيئة ، وانما التي يقبل عليها الجمهور ويرى فيها نفسه وطبيعة مجتمعه وقضاياه ومشكلاته ـ مسرحيات على النسق العادي التي يستطيع معها المشاهد ان يتابع الاحداث ويتابع الموقف في لغة مفهومة نسبياً ، وان كانت عصرية ، وفيها التجديد الذي يقتضيه العصر .

● الملاحظ ان جيلك من المبدعين والنقاد حقق نوعا من التكامل والتواصل في ما بينهم في التجربة . في حين نلاحظ ان هذه الحالة تكاد تكون مفتقدة في حاضرنا الراهن ، الا فيما ندر ، فإلى اي امر تعزو هذا ؟ وهل من الممكن ان تقرب لنا صورة جيلك في هذه الناحية بالذات ؟

ـ يبدو ان هذا التواصل كان قائما على مفهوم مشترك بين النقاد والمثقفين ، يعني في العصر الحاضر ليست هناك ارض مشتركة يختلف الادباء والنقاد فوقها ، وانما يختلفون احيانا في مسائل تبدو اولية . كان في العصر الذي نعيش فيه عصر مرحلة انتقال ينتفع بحركة احياء للتراث وحركة افادة من التيارات الغربية الوافدة واستجابة لطبيعة العصر في المجتمع العربي ، هذه هي العناصر الثلاثة المشتركة بين ادباء ونقاد العصر في ذلك الوقت . التراث ، وطبيعة العصر العربي ، والتيارات الوافدة من الخارج ، فكنت تجد معظم النقاد مشتركين في هذه العناصر الثلاثة على اختلاف في الدرجة ؛ بعضهم يميل نسبياً الى التراث ، بعضهم متاثر بالتيارات الوافدة اكثر ، بعضهم متاثر بالطبيعة المحلية للبيئة التي يعيش فيها . لكن هناك قدرا مشتركا بين الجميع ، وكان هناك ايضا مناخ ثقافي عام متمثل في بعض المجلات الادبية التي كانت تحتضن كل المواهب الابداعية والنقدية في الوطن العربي ، وتمزج بينها بحيث يحدث نوع من التقارب بالاضافة الى شيء آخر ، قد يبدو بعيدا عن الادب ، لكن النقد يتاثر به ، هو بعض القيم الخلقية التقليدية الخاصة التي كانت تسود في المجتمع العربي ، والتي كانت تجعل هناك حدودا لا يتخطاها الانسان الا عند بعض الادباء الذين عرفوا بحدة الطبع احيانا ، كاتجاه فردي تجعل حدوداً لا يتخطاها الانسان في المناقشات الادبية ، بحيث يستطيع الانسان ان يجرؤ فيناقش اديباً كبيراً وان ياخذ عليه بعض الماخذ الفكرية او الفنية ، او شيئاً من هذا القبيل ، هذه الاشياء لم يعد احد هنا ، في الغالب ، يراعي مثل هذه الحدود .. ولذلك اعود فاشير الى ما بدات به ، بان النقاد القدماء او الكبار يخشون باس هؤلاء الشباب وسلاطة السنتهم . وهؤلاء النقاد الشباب ايضا ان صح ان استعمل هذا التعبير الشائع ، متشرذمون ، هناك شراذم مختلفة ، وفي نوع من التنافس ، ويرمي بعضهم بعضا من الناحية الفنية ، مع انه ليس هناك خلاف كبير حقيقة في الاتجاه ، فالنقاد لهم ايضا هذه التجمعات المختلفة التي لا تربطها هذه الرابطة الفكرية المشتركة التي كانت سائدة في المجتمع العربي . ولذلك كان واضحا جدا هذه الارض المشتركة من العناصر المشتركة التي اشرت اليها ، ان المجلة العربية في اي قطر كانت تجتذب كل الاقلام في كل الوطن العربي ، على اختلاف المستويات واختلاف الاتجاهات .

● لو طلبت اليك ان تقف موقفا نقديا ، متجردا بعض الشيء ، وأسأل : ماذا تبقى من جيلكم في ما لنا من حاضر ادبي ؟

ـ ماذا تبقى ؟ تبقى تبني الدعوات الجديدة ـ تبنينا للشعر الحر ـ تبقى تبنينا للمواهب الجديدة ، إثارتنا لقضايا فكرية وفنية خاصة . فما زلت اذكر انني اثرت نقاشا ادبيا وفكريا حادا في كتاب لي اسمه «في الادب المصري المعاصر» ، ناقشت فيه السلبية في الرواية .. ناقشت فيه المسرح الذهني .. هذه كلها اشياء ..

فالحقيقة اننا نظلم الادب والنقد حين نطرح مثل هذا السؤال : ماذا تبقى ؟.. لانك تفترض دائما ان البقاء معناه «الخلود» .. معناه ...

● .. بل اقصد التأثير والاستمرار ...

ـ والتاثير والاستمرار لابد ان تستوعبهما من خلال المرحلة التي كان يكتب فيها الناقد . لذلك انت لو اخرجت بعض

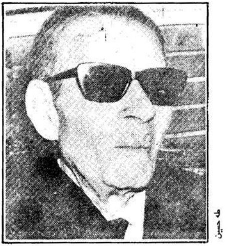
كبار الكتاب من مرحلتهم التاريخية ، فلن يتبقى منهم شيء . فكل كبار الادباء ، والذين يشار اليهم بالبنان ، والذين نتغنى بامجادهم ، والذين نسميهم احيانا عمداء الاداب ، او عمالقة الادب ، او شيئا من هذا القبيل .. لو اخرجتهم من مرحلتهم التي كانت مرحلة النقل والاحياء والموازنة بين التراث العربي والتراث الغربي ، لقل عطاؤهم بالنسبة للحاضر .

وانا عرفت منك انك تدرس طه حسين كثيرا . حتى من ناحية نثر طه حسين ، ناهيك عن فكره . فطه حسين في وقت من الاوقات كان يعد نقلة خطيرة جذابة جدا استولت على عقول الشباب ومواهبهم في النثر العربي .. وكنا كلنا نقلده في ما نكتب ، وحتى في طريقة قراءتنا لما نكتب . لكن حاليا اذا لم تقرا كتاب «الايام» او «على هامش السيرة» وانت تستحضر هذه النقلة في النثر العربي من المنفلوطي مثلا الى طه حسين ، فستحس ان هذا الكلام فيه كثير من الاسهاب وتتابع الجمل والمترادفات وفيه غنى قليل من ناحية الفكر . لكن لابد ان تضع طه حسين في مرحلته التاريخية ، ولابد ان تقدر له هذا العطاء ، وتقدر نثره في المرحلة التي خرج بها على النثر العربي في وقته .

اما عندما تاتي مثلا لناقد مثلي الآن ، يمكن الشباب لا يحسون بما تبقى مما كتب . لكن لابد ان تستحضر معركة الشعر الحر .. لابد ان تستحضر معركتي الطويلة مع الاستاذ يوسف السباعي ، ومحمد عبدالحليم عبدالله في ما اسميته «السلبية في القصة» . لابدّ ان تستوعب كل المعارك الادبية التي خاضها الواحد منا في سبيل تاصيل شيء جديد ، او الفصل بين مواهب حقيقية وبين كتابات لناس غير موهوبين . وبهذا تستطيع ان تضع هذه الطائفة من النقاد في موضعها الحقيقي .

خذ ، مثلا ، الدكتور محمد مندور . اثار قضية كان لها في ذلك الوقت اثر كبير في اذهان الناس وفي الشعر العربي ، واسماها «الشعر المهموس» ، ودرس فيها نماذج من شعر المهجر ، واخذ على كثير من الشعر العربي علوّ النبرة والنزعة الخطابية التي لا تمس العمق النفسي للبشر ، لكن لو انتزعت هذه القضية من زمانها وقلت : ماذا تبقى من الدكتور مندور ؟ واخذت هذه القضية - قضية الشعر المهموس التي اصبحت مسلمة من المسلمات : ان الشعر ينبغي ان لا يكون خطابياً ، ولا عالي النبرة إلا إذا كان «شعرا محفلياً» ، - اذا صح هذا التعبير - يراد به بث الحماسة ، او شعرا يواكب حربا ويراد منه ان يثير حماسة المواطنين ، او يمجد المقاتلين او الشهداء - وهذا شعر جيد في مرحلته ، لكن من الناحية العامة ، الهمس ، او إنخفاض النبرة اصبح قيمة معترفا بها في الشعر العربي .

ولو اخذت «نماذج بشرية» للدكتور مندور ايضا ، وقد كان هذا الكتاب كتابا جيدا في وقته ، لانه كان يضع ايدي



طه حسين

القارىء العربي على بعض النماذج الروائية الجيدة في الادب الاوربي ، وبخاصة الادب الفرنسي والادب الاغريقي . فبعد الترجمات الكثيرة التي تمت ، وبعد الاعمال النقدية الكثيرة حول هذه الاداب ، اصبحت هذه النماذج مالوفة . وإذا قرات الان كتاب الدكتور مندور قد تجده فقد الكثير من قيمته من الناحية المعاصرة . لكنك لا تستطيع ان تتجاهل اثره في نفوس الناس في المرحلة التي ظهر فيها .

هذه النزعة وجدت كثيرا منذ كتب صلاح عبدالصبور «ماذا تبقى منهم للتاريخ ؟» ، لكن ، في الحقيقة : اذا فهمنا «ماذا تبقى منهم للتاريخ» كيف اثّر الناقد في مرحلته التي عاش فيها . فلابد ان يتغير الوضع . انما «ماذا تبقى للتاريخ» . ماذا يقرا الناس ، بماذا يتاثر الناس ...

● ولو انتقلنا بالمسالة من النقد الى الشعر ؟

- نفس القضية ، فمثلا اذا درسنا الشعراء العرب المحدثين على الاطلاق ، دون التقيد بمرحلة ، سنجد انه لم يبق منهم الكثير . لندرس مثلا مرحلة الاحياء المتمثلة بالبارودي والزهاوي والرصافي وغيرهم من الشعراء .. اذا لم ندرك طبيعة حركة الاحياء والدور الكبير الذي قامت به في نقل الشعر العربي من القديم الى الحديث ، سنجد انهم شعراء مقلدون تماما ، قد يبدون لنا غير موهوبين ، وغير متجاوبين مع طبيعة العصر ، وإذا انتقلنا الى مرحلة اخرى .. الى شوقي ، سنجد ايضا نفس هذه الظاهرة ، او هذه الفكرة .

لو كانوا في الغرب يقيسون الامور بهذا المقياس لما صح ان يبقى شكسبير الى الان علماً من اعلام الشعر الاوربي .

لكن انا حين اقرا شكسبير - مع ان الدارس الاوربي ، او متلقي الشعر الاوربي لا يقرا شكسبير الا بشروح لغوية



محمد مندور

ومسرحية وتاريخية ـ لكن يرفع هذا الحاجز اللغوي وهذا الحاجز التاريخي ، يُرى من وراء هذا الحاجز من فن ومن عواطف ، ومن تجارب .

الشيء الغريب انهم حين يتحدثون مثلا عن العروض العربي ، ينسبون الى الخليل بن احمد ، ويقولون : «العروض الخليلي» وكأن الخليل بن أحمد جنى على الشعر العربي ، وكأنه فرض على الشعر العربي عروضا او اوزانا خاصة ، الخليل بن احمد رجل عبقري فذ ، وجد شعرا له ايقاع وله وزن غير معروف ، فاستطاع بنبوغ فذ حقيقة ، أن يصنف هذه الايقاعات ويسميها بحورا ، ويقنن لها قوانين تجعلها مطردة الى حد كبير . لكنه لم يخلق هذه الموازية . الموازية كانت قائمة موجودة في الشعر العربي .

لكن لماذا ينسب هؤلاء الشباب العروض الى الخليل ، ويدينون الخليل ؟ .. لانهم لا ينظرون هذه النظرة التاريخية ، هم يتحررون من وزن الخليل ، فلابد ان يكون الخليل سيئاً لانه لم يعد «موظفاً» ـ على حد التعبير السائد ـ في هذا العصر .

لكن لو مشينا في هذا ونقلنا المسألة الى الفن مثلا ، سيتنكر الناس لرفائيل ، ومايكل انجلو ، ولحركة الاحياء ، والحركة الرومانسية ، والحركة الواقعية والانطباعية وكل المدارس الفنية التي تعاقبت . لكن هذا تراث إنساني ، حين اريد ان اتذوقه اضع نفسي في عصره ، والقيم الفنية السائدة فيه ، اتذوقه على هذا النحو . وإلاّ سنعيش للخمس او الست اعوام التي نعيش فيها . وهذا غير ممكن إطلاقاً .

● انت من جيل تتلمذ على جيل كان رائده طه حسين.فما الذي أحدثه طه حسين في عقل هذا الشباب ؟ في عصر هذا الشباب الذي تتلمذ عليه ؟ الذي اختلف الى دروسه ، والذي ربما تعلم منه الكثير . اودّ لو نتوقف عند هذا كله من خلالك انت ، ومن خلال ما أحسست وعشت ، ومن خلال ما تلقيت ، وعلى اي نحو تلقيت هذه الثورة التي بدأها طه حسين ؟

ـ في الحقيقة ان طه حسين ، برغم الاثر الكبير الذي تركه في نفوسنا ، وفي نفسي باعتباري تلميذا مباشرا له ، لم يكن هو الاستاذ الوحيد الذي أثّر في نفوسنا ـ وانما هي كانت مجموعة من الاساتذة الكبار ، كلهم يشتركون في توقد الذهن .. في الرغبة في نقل الادب العربي الى العصر الحديث .. عشق الجيد من التراث ودراسته دراسة واعية على اصول حديثة . منهم طبعاً : طه حسين ، أحمد أمين ، امين الخولي ، عبدالوهاب عزام ... حتى في النحو كانت هناك حركة تجديد كبيرة على يد استاذ كبير اسمه ابراهيم مصطفى . في الفلسفة الاسلامية كان مصطفى عبدالرازق .. في التاريخ الاسلامي كان عبدالحميد العبادي . ونظائرهم كانوا موجودين ايضا في الوطن العربي ، على اختلاف .

كنا مبهورين بطه حسين لانه استطاع ان ينفذ الى أفق ارحب من الجامعة من خلال كتاباته في الصحف والمجلات الادبية وما كانت تثيره هذه الكتابات من جدل ، وبخاصة في بعض القضايا الفكرية المتصلة بالتراث ، وبالاسلوب الادبي ، وبالمعارك الادبية التي كان يخوضها .

وربما تكون هذه حقيقة جديدة ، ان الطالب الذي كان يذهب الى الجامعة كان يذهب الى القسم والى التخصص الذي يريده بمحض اختياره . فكان طالبا مؤهلاً لهذه الدراسة . ولم تكن الهوة كبيرة بينه وبين الاستاذ في القدرة على العطاء من ناحية الاستاذ والقدرة على التلقي من ناحية الطالب . لم تكن المجاميع هي التي تتحكم بدخول الطالب هذه الكلية وهذا القسم . فانا في كلية الآداب أجد أمامي طالبا كان في نيته ان يدخل كلية الطب ، وتخصصه علمي .. ثم لم يحز المجموع الكافي ، فدخل كلية الآداب ، ودخل قسم اللغة العربية ، فاصبحت هنا هوّة بين الاستاذ والطالب قائمة ، اولا ، على ضعف الاستعداد .. على عدم حب التخصص .. على الشعور بالاحباط .

اما نحن ، على ايامنا ، فكنا مادة صالحة للتشكيل وللاستجابة لهؤلاء الاساتذة الكبار ..

● ما الذي فعلوه ؟ ماذا قدموا لعقولكم ؟

ـ اساسا ، في دراستنا ، كدارسين ونقاد ، ربينا في هذه الناحية ، وخصوصا مع طه حسين وامين الخولي ـ وقد يكون الخولي غير معروف على مستوى الوطن العربي .. لكن هذا الاستاذ كانت له قدرة كبيرة على تربية الطالب على الجدل ، وعلى المناقشة ..

طه حسين بدأ ايضا هذا الاتجاه ، ولكن بصورة مغايرة لامين الخولي ، لكن هؤلاء الاساتذة كانوا يوجهوننا الى الشك في المسلمات . وقد اصبح هذا حقيقة واقعة في دراستنا الادبية .. فاي واحد يدرس اليوم نصا يوثقه ..

يدرس رواية فيشك فيها اذا لم تكن متمشية مع المنطق او مع طبيعة العصر ، أو مع طبيعة الشخصية التي تنسب اليها .. فيفكك النص ويدرسه . وهذا طبعا اساس الدراسة الادبية .

كانت الاشياء ، قبل هذا ، تؤخذ على علاتها ، والنص الادبي يؤخذ على انه مسلّم به ، والحقيقة التي تقولها الكتب تؤخذ على انها حقيقة واقعة ، ومن هنا بدأ الدارسون لا يناقشون ما يدرسون فحسب ، وانما يناقش بعضهم بعضا . ومن هنا بدات المعارك الادبية ، لان المعارك الادبية قائمة على عدم التسليم بما يقرأ الانسان ، واعمال الفكر في ما يقرأ .

هذه كانت البذرة الاولى للدراسات الادبية المعاصرة .

بعد ذلك وجهنا الى جوانب خاصة من التراث ، لم يكن يلتفت اليها الناس . هل تتصور اننا ، بعيدا عن الجامعة قبل ان نلقي طه حسين ، انا اشرت الى النصوص الرديئة التي تدرس في التعليم العام . وترى كم كان يتصدى كبار الادباء لتاليف كتب في التعليم العام . فكان هناك كتاب اسمه «المنتخب من ادب العرب» ، نصوص جديدة جدا من الشعر العربي .. وضعها طه حسين وعلي الجارم .. وكبار الادباء . فنحن التقينا طه حسين وغيره من الادباء حتى في التعليم الثانوي قبل ان نلقاه . ولقيناهم ايضا على صفحات المجلات والجرائد . وطبعا يمكن اكد وجودهم في نفوسنا ـ وطه حسين بالذات نشاطه السياسي الخاص الذي كانت فيه نزعة من التقدم وتبني العلم والدعوة الى التعليم ، وغير ذلك من القيم التي سادت في ما بعد . فُتنّا ايضا باسلوب طه حسين .. وكان اسلوبا جديدا .

لكن بعد هذا ، ولان الطالب كان له استعداد خاص ـ إذا تحدثت عن صلتنا بطه حسين كطالب ، يكون ذلك في إطار في قسم اللغة العربية في كلية الاداب . فطالب قسم اللغة العربية كان طالبا يستطيع ان يدخل كلية الحقوق ، وكانت كلية جذابة في ذلك الوقت لانه يتخرج منها غالبا السياسيون والوزراء .. وكان يستطيع ايضا ان يدخل قسم اللغة الفرنسية او الانجليزية ، لاننا كنا نتعلم الانكليزية والفرنسية على مستوى لا باس به في التعليم العام منذ الابتدائية ، فاذا دخل قسم اللغة العربية فلانه دخل وامامه خيارات كثيرة جدا ، واختار من بينها قسم اللغة العربية ، فاذن هو يحب اللغة العربية ، ومثقف ثقافة جيدة باللغة العربية ، ويستطيع ان يتاثر ، لكن لا تفنى شخصيته حتى في استاذ كبير كطه حسين . ولذلك تمردنا ، وبسرعة ، على طه حسين وعلى الخولي ، ولكن في إطار الاعتراف بالاستاذية ، والاعتراف بفضلهم ، ولم نفقد تلمذتنا ولا صداقتنا لهم ، رغم اختلافنا معهم ، بعد هذا فكريا وادبياً .

● والى اي ارض القيتم ببذور التمرد هذه ؟

ـ طه حسين في وقت من الاوقات اصبح محافظا اكثر مما ينبغي .. غير معترف ببعض الاشكال التي احتضناها نحن وملنا اليها ، وبخاصة الرواية والمسرح .. غير معترف ـ وهذه مسالة غريبة ، فالتاريخ نفسه ـ غير معترف ببعض الاشكال الفنية الجديدة في الشعر الحديث ، وهو كان شعر نقلة بين التراث والمعاصر ، لم تكن نقلة كبيرة الذي هو الاتجاه الوجداني في مصر ، (علي محمود طه ، ابراهيم ناجي ، ومحمود حسن اسماعيل وغيرهم) .. فهو هاجم ناجي لمجرد انه احس نوعا من الركاكة او عدم وجود ما نسميه في الشعر العربي بالرصانة وسلامة اللغة . وهاجم ناجي . وظل ناجي مبتئساً ومنقطعاً عن الشعر فترة طويلة الى ان تغلب على الاثر السيء لمقالة طه حسين عنه .

فاذن ، طه حسين من ناحية كانت بدات الرواية والقصة القصيرة والمسرح ، وهو لم يكن معنيا بها الى حد كبير ، وربما كان يشاركه في هذا العقاد ، والعقاد كان له قول ماثور عن الرواية يقول : انها كالخَروب ، قنطار خشب ودرهم حلاوة ، اي انه ليس فيها حصيلة فكرية . فهو يريد حصيلة فكرية وراء هذا الاطار الكبير في الرواية .

هذه كانت كلها اشكال جديدة ، والشباب مقبل عليها .. وايضا هذه الحركة الرومانسية او الوجدانية التي كنا مقبلين عليها وشاركنا فيها .

لكن مما يحمد لطه حسين انه برغم هذا الموقف لم يكن عدائياً .. لكنه لم يكن يستجيب .. لم يكن يعطف على هذا الشعر . ولذلك نشرت عنده ، يوم كان في وقت من الاوقات رئيسا لتحرير مجلة «الكاتب المصري» ، نشرت عنده بعض قصائد من الشعر الذي هو الشعر الرومانسي القائم على المقطوعة الذي نشرته بعد ذلك في ديوان لي اسمه «ذكريات شباب» ، وهو الديوان الوحيد الذي نشرته .

بعد ذلك ازدادت الهوة قليلا قليلا بابتعاد طه حسين عن الحركة الادبية وانغماسنا فيها . لكنها كانت قائمة على هذا الاساس : على الاختلاف المعهود بين الاجيال ، والشك في بعض الاشكال . فهو لم يكن يقف من الرواية موقفه كشكل مجدد او غير مجدد ، بل كان موقفه منها كشكل ادبي ، لم يكن يحترمه كثيرا ، ويرى ان الشعر ، اساسا ، هو الفن الجديد ، بالحفاوة وبالدراسة ..

● على الرغم من انه كتب الرواية .

ـ آه .. لكنها ، في معظمها ، مجاراة لطبيعة العصر الى حدود .. لكنها لم تاخذ شكل الرواية بالمعنى الصحيح .

● هل تعتقد ان فشله في كتابة رواية ناجحة كان وراء هذا الموقف منه من الرواية ؟

ـ اعتقد ان فشله قد يكون وراء هذا الموقف . لكن يضاف

اليه انه لم يكن روائيا ، بالمعنى .. لان الرواية موهبة خاصة . ويبدو انه بعد ان شاع هذا الفن ، ورغم الموقف المنكر لهذا الفن ، احس هؤلاء الكبار ، على مضض ، انهم لكي يستكملوا وجودهم الادبي لابدّ ان تكون لهم مشاركة ما ، بصورة ما ، في هذا الفن الجديد . فحاول بعضهم ان يكتب .. انما هي كلها معتمدة ، في الحقيقة ، على «سيرة ذاتية» ، او «تجارب ذاتية» ، مثل «الايام» لطه حسين و «سارة» للعقاد ..

● و «أديب» ، و «شجرة البؤس» و «المعذبون في الارض» ؟

ـ «أديب» هي الاخرى معتمدة على نوع من التجارب الذاتية . ولكن على اية حال ، وقد يبدو في هذا تناقض مع ما قلته .. لكن لا .. هو ، في الحقيقة من ناحية الدراسة والنقد والعناية بتوجيه طلبته كان يركز على الشعر .

● لو اخذنا طه حسين ومرحلته بمعيار الاصالة الذاتية في حركة التجديد في الادب العربي ، هل تعتقد انه حقق شيئاً اساسياً ومهماً على مستواه الشخصي ، ام انه كان تأثيرا في دفع الآخرين ، بما حمل من روح جديدة ، الى تحقيق ما دعا اليه ؟

ـ انا اعتقد ان القول الثاني هو الاكثر قربا الى الحقيقة . فهو أثرّ . ترك آثارا .. لكن هذه الآثار لو درستها في النقد الان ، ستجد انها «نقد انطباعي» في كثير من الاحيان فهو يقف عند الكلمة الواحدة ، يقول كم هي جميلة ، او كم هي قبيحة .. او يشير الى بعض سمات البيئة ويربطها بالنص الادبي ، ولك ان تقارن بين هذا وبين دراسة نص ادبي دراسة تحليلية فنية شاملة ستجد البون شاسعا بين ما كان يفعله طه حسين وغيره من الدارسين في ذلك الوقت ، وبين ما يصنعه حتى طالب دكتوراه في اية جامعة عربية . فطالب الدكتوراه اليوم ، او الباحث في موضوع يلمّ اطرافه ، ويجمع مادته ، ويصنفها ، ويخضعها لمنهج حديث ـ قد لا يكون في براعة طه حسين ولا في ذكائه ، ولا في قدرته على التذوق .. لكن المنهج نفسه اختلف كثيرا ، فهو مثلا له كتاب عن «المتنبي» ، فيه لمحات ذكية .. استاذ كبير يتذوق اللغة العربية ويتذوق الشعر العربي ويحسن التعبير لمن يتذوق . لكن لو جاء باحث حديث ليس في قدرة طه حسين لكان سيدرس المتنبي دراسة مختلفة تماما .. دراسة فيها نوع من الشمول ، وفيها نوع من محاولة كشف الظواهر الفنية واللغوية والنفسية وغير ذلك .

طبعا العطاء نفسه في وقته كان مهماً ـ كما قلت ، وهذه عودة الى ما ذكرناه ـ لكن الذي حققه طه حسين هو أثره في نفوس تلاميذه ونفوس معاصريه .

● هل يساعدنا هذا على القول انه نجح في جانب ، وأخفق ، او توقف عند جانب آخر ؟

ـ بالتاكيد انه نجح في جانب . ولكن لم يكن مخفقا في وقته . انما اذا قسناه بالنسبة الى هذا العصر ، مثلا انت اشرت الى روايته . انا لا اعتبر ان لطه حسين عطاء باق في الروايات اذا قسناه بالمقاييس الفنية الحالية ..

● انا اعني انه نجح في تحريك الواقع الراكد ، ومحاولة انتزاعه من المسلمات وما تفرض من منطق .. اما اخفاقه فهو انه ظلّ محدوداً في مجال الاضافة الفكرية الكبيرة ..

ـ من الصعب ان يقول المرء عن طه حسين انه لم يضف إضافة فكرية كبيرة .. لكن يمكن القول «إضافة فكرية باقية» .. لأن الكبر والصغر هذا يقاس حقيقة بمقياس العصر . وطه حسين ، بطبيعة الحال ، احدث هزات فكرية وفنية في العصر الذي كان يعيش فيه ، وكان قدوة ، وافتتن به الشباب في ذلك العصر ، سواء من الناحية الاسلوبية او من الناحية الفكرية ..

اضف الى هذا ان طه حسين نفسه لم يكن مفكرا . فهو رجل اديب ، يحاول ان يقدم صورة مشرقة عصرية للادب العربي القديم ، ويحاول ان تكون له مشاركة بمنهج عصري في الدراسات الادبية ، ويحاول ان يسهم في تطور النقد العربي والدراسات العربية ، وقد قام بهذا بنجاح كبير .

لكن ، كما قلت ـ وهذه فكرة تلحّ عليّ دائماً ، والح في التعبير عنها ـ اننا لابد ان نضع كل شيء في مرحلته التاريخية ، والا عشنا للفترة القصيرة التي نحياها في هذا العصر .

● مرة اخرى اطرح السؤال مع صلاح عبدالصبور : «ماذا يبقى من طه حسين للتاريخ ؟»

ـ طه حسين هو ، اولا ، اسلوبه الجديد في النثر العربي .. تقديمه لنظرية الشك في المسلمات في الدراسة العربية . تقديمه للتراث العربي الذي كان يبدو انه غير قابل للقراءة في العصر الحديث بصورة جذبت كثيرا من الناس اليه . وحسبنا ان نعلم انه كان يكتب في الصحف السيارة مقالات تحليلة لمعلقة طرفة او لبيد او غيرهما من الشعراء الجاهلين . فهو كان يزيح الحاجز التاريخي واللغوي عن هذا الادب ويقدمه بصورة عصرية . وعطاء آخر قد لا يكون مكتوباً ، ولكنه حي ، هو بقاء طه حسين في نفوس تلاميذه وعقولهم من الاجيال الكثيرة التي علمها في الجامعة وخارجها .

حفل سيسيل الراقص الاول

روجيه فيتراك

شيء عن الكاتب :

روجيه فيتراك شاعر وكاتب درامي فرنسي ـ ١٨٩٩ ـ ١٩٥٢ . نشأ سورياليا ، وارتبط بانطونان ارتو عند انشاء مسرح الفرد جاري ، مخضعاً المسرح لعناصر الاثارة فوق الواقعية ، ولعنف السوريالية ولتهكماتها . انه مؤلف «خفايا الحب» (١٩٢٧) (وفيكتور او الابناء في السلطة) (١٩٢٨) كان هجّاء القيم البورجوازية الذي تاخذه بها شفقة ، كما كان محاولاً لايعرف هوادة في تدمير اللغة ، ومبشراً بل رائد من رواد مسرح اللامعقول . ومن اشهر ما مثل له من مسرحيات مسرحية «ضربة الطرف الاغر» التي كتبها عام ١٩٣٤ .

ومن بين نشاطاته الكثيرة التي يمكن وصفها بالنافعة او المغذية نشاطية لابد من ذكرها لشدة ما تبدو قريبة ، بل متوازية مع الكتابة للمسرح ، هي الكتابة للاذاعة . وكانت هذه النشاطية تشكل فعلاً شغلاً شاغلاً وهمّاً من هموم فيتراك .

وقد بدأ بالمساهمة في البرامج الاذاعية عام ١٩٣٨ ـ ١٩٣٩ قبيل نشوب الحرب العالمية الثانية . ووجد نفسه الى جانب جيرودو ، الكاتب ، واحد عشاق الفن المسرحي . لكن مساهمته انقطعت ابان الحرب نتيجة ادراج اسمه في قائمة الالمان السوداء بسبب احد برامجه ، وكان هذا من امتيازاته . وغادر باريس ، لكنه عاد الى برنامجه يخرجه بشكل آخر بعد الحرب .

احد برامجه كان : «حفل سيسيل الراقص الاول» الذي اذيع عام ١٩٥٥ اي بعد وفاته بحوالي ثلاث سنوات ، والذي يعطي فكرة كاملة عن برامجه التي كانت حوارات فيها الكثير من الشعر والذكاء والرقة والمفارقة .

واستعار فيتراك عنوان هذه الحوارية من بيت شعر للشاعر آراغون :

«ترقص السين في شمس نيسان كيسيسل في الحفل الراقص الاول» ويحاول فيتراك هنا ان يستدعي ماضيا ولّى لابسبب الحرب التي جاءت تعترض مسيرته حسب ، ولكن بسبب حس معين بالزمن وبالعالم . اهو فردوس مفقود ؟

ان الشرخ الكبير مع الواقع يولد ، سلبيا ، مايمكن ان يدعى القسوة .

ترجمة : خليل الخوري

الشخصيات :

صوت امراة اول
صوت امراة ثان
صوت امراة ثالث
سيسيل
جان
الأم
غيوم ديبوسي

صوت امراة اول
انها الساعة العاشرة ليلاً ، في باريس ..

صوت امراة ثان
انه الربيع عمّا قريب ..

صوت امراة ثالث
أول ربيع من الحرب ..

صوت امراة اول
الطقس لطيف .. لطيف جداً تقريباً

صوت امراة ثان
السماء منجمة

صوت امراة ثالث
ومصابيح الحارات مضاءة ..

صوت امراة اول
الطقس جميل .. الطقس جميل جداً تقريباً ..

صوت امراة ثان
في حي اوتي ، منزل مثير ..
صوت امراة ثالث
منزل من القرن الماضي ، بسقف من الاردواز ، ودرج مدخل ، وسلّم بمسند من حجر يحدده كمؤشر ..
صوت امراة اول
اشجار .. ومرجه .. ونافورة ..
صوت امراة ثان
نافورة .. او ذكرى نافورة ..
صوت امراة ثالث
وزهور تفتحت ، زهور .. او بالحري وعود زهور ..
صوت امراة اول
منزل يقال عنه : هه ! انه جميل ..
صوت امراة ثان
يود المرء لو عاش فيه ..
صوت امراة ثالث
يعيش المرء فيه ليعشق فيه ..
صوت امراة اول
ربما احبّ الناس فيه كثيراً ..
صوت امراة ثان
منزل سعيد وحذر في اول ليلة من الربيع ..
صوت امراة ثالث
بيت يحلم ..
صوت امراة اول
أو ينتظر ..
صوت امراة ثان
بيوت فرنسا جميعها تنتظر احداً ما أو شيئاً ما .
صوت امراة ثالث
وبحذر مطلق لان جميع مصابيحها مغلقة ..
صوت امراة اول
ومع ذلك فان هذا المنزل يدع خيطاً رفيعاً من الضوء يتسرب منه .
صوت امراة ثان
أجل .. خيط من النور ، مثل شريط من ذهب ..
صوت امراة ثالث
مشبك .. حلية صبيّة ..
صوت امراة اول
ارى الصبية .. وانها في الثامنة عشرة .. شقراء ، لها عينان سوداوان ، ويدان ترتعشان قليلاً ..
صوت امراة ثان
احدى يديها تشد على منديل صغير من الدانتيلا ..
صوت امراة ثالث
انها تدعى سيسيل .
صوت امراة اول
كيف تعرفين اسمها ؟
صوت امراة ثان
يحزره المرء من ابتسامتها ، من كل ما يحيط بها .. يوجد فوق سريرها نسخة من لوحة الربيع لبوتيتشيللي ..
صوت امراة ثالث
وزهور على الستائر ..
صوت امراة اول
وزهور على مقعدها كذلك ..
صوت امراة ثان
وزهور كذلك على فستانها ..
صوت امراة ثالث
سيسيل ترتدي ثوب الرقص هذا للمرة الاولى ..
صوت امراة اول
سيسيل في ثوب حفلة راقصة ، وحيدة في غرفتها ، في الساعة العاشرة في باريس ، في منزل ينتظر ويحلم ..
صوت امراة ثان
سيسيل تمسك البوم صور مفتوحاً على ركبتيها تقلّب صفحاته مبتسمة ..

[وقف]
[الانطلاق بموسيقى هادئة]

صوت امراة اول
الصيف الأخير ..
صوت امراة ثان
هاهي ذي في غابة بولونيا قبل ذهابها الى العطلة ببضعة ايام .. انها تجلس فوق مقعد حديقة على شاطىء البحيرة .. قارب يمرّ .. شاب بقميص قصير الكمين يجذف ، صبية ممددة في الطرف الآخر تمرر رؤوس اناملها بالماء البارد .. سيسيل تبتسم للضياء ، لتموجات البحيرة .. لصفصافات الضفة ..
صوت امراة ثالث
شاب يقترب من سيسيل .. عمره عشرون سنة .

(توقف)

جان
مرحباً ، سيسيل !
سيسيل
مرحباً ، جان !
جان
انا غاضب ، ياسيسيل !
سيسيل
لم يئن الاوان بعد .
جان
بلى .. انا غاضب لانني جعلتك تنتظرين ..
سيسيل
لطيف ان تكون غاضباً اذن ..
جان
غير انني اخشى ان تغضبي انت ايضاً .. عندما اخبرك بما يجري ..
سيسيل

شيء خطير ؟
جان
خطير جداً ياسيسيل ... لقد قررت اسرتي ..
سيسيل
أوه ! هذا لاينبىء بشيء حسن ..
جان
أليس كذلك ؟ .. قررت اسرتي اذن ، بعد ان حسبت ما للامر وما عليه .. وبعد ان انضجته تفكيراً .. وبعد أن ..
سيسيل
من فضلك ! ارجوك ..
جان
حسناً ! سأقول بصراحة ودون التواء ، ياعزيزتي سيسيل ، حتى لو كان من المحتمل ان يسبب لك ذلك صدمة رهيبة .. سنقضي عطلتنا معاً ..
سيسيل
أوه ! جان ! .. هذا .. هذا رائع ! متى تسافرون ؟
جان
وانت نفسك ؟
سيسيل
يا الهي .. غداً .. وانت ؟
جان
غداً ! أانت مسرورة ؟
سيسيل
لا أدري ..
جان
كيف ؟
سيسيل
امنحني وقتاً لأفكر ..
جان
أعد حتى الثلاثة .. واحد ، اثنان ، ثلاثة ، ماذا ؟
سيسيل
انني مخلوبة اللب ، ياجان ..
جان
وتاذنين لي بأن اقدم لك دورة بالقارب في البحيرة ؟
سيسيل
أتوسل اليك ..
جان
ها ، ايها المراكبي ! .. ايها المراكبي

[موسيقى]
[فوكس ثروت]
وردي احمر .

صوت امراة اول
صور الألبوم ..
صوت امراة ثان
ذكريات سيسيل وجان تغيم .. قليلا في عيني سيسيل ..
صوت امراة ثالث
الصيف الجميل كله يعبر الان بغموض في ذاكرتها ..
سيسيل
أوه ! أوه !
جان
أوه ! أوه !
سيسيل
أأنت مستعد للتنس ؟ ..
جان
انا ذاهب الى افينيون ، انتفعي بسيارتي ..
سيسيل
جان ، اتحداك في المائة متر سباحة بطريقة الكراول او الأوفر - أرم .
جان
أتحبين الشعر ياسيسيل ؟
سيسيل
أعبد الرقص ..
جان
كانت تحب الرقص كثيراً ، وهذا ما قتلها .
سيسيل
كيف تجد هذا المايو الجديد ؟
جان
أحمر ...
سيسيل
شيء جميل البحر ..
جان
شيء جميل الغابة ..
سيسيل
شيء جميل السماء ..
جان
جميل ان نكون معاً ..
سيسيل
والذهاب معاً ..
جان
والحياة معاً ..
سيسيل
صه ! .. اصمت ..
جان
سيسيل !
سيسيل
جان !
جان
اكثر من ثلاثة ايام ياسيسيل .. ونعود ..
سيسيل
ثلاثة أيام فقط ؟
جان
لكن ثلاثة ايام بقربك هي الابدية .

سيسيل
اناني !
جان
انا ..
سيسيل
انت .. ماذا ؟
جان
احزري ...
سيسيل
انني استفظع الكائنات الروائية ..
جان
هوذا !
سيسيل
أوه !
جان
انا ايضاً .. ومادمت لاتسمحين لي بأن اقول لك ما افكر فيه .. فسأثبته لك اثباتاً .. بتقبيلك ..
سيسيل
لسوف احاسبك على ذلك !
جان
انت التي تدينين لي بشيء ما حالياً .
سيسيل
سأقبلك اذا ربحت ببوكر النرد ، بخمسة عيدان ثقاب .
جان
كلا .. بثلاثة عيدان .. فانا عجل .. ايها الساقي .. كاسي پورتو وبوكر النرد .. ذلك الذي يربح .
سيسيل
انت تغش !
جان
اجل ، انني اتخلى عن قيمي من اجلك ..
سيسيل
كاذب !
جان
ملاك !
سيسيل
فلنعد ، اتريد ؟
[توقف]
جان
اوه ! ياللشيء .. انظري ، هناك ...
سيسيل
رائع !
جان
أليس كذلك ؟ باخرة ، في الليل ...

سيسيل
أوه ! جان .. الرحيل معاً ...
جان
والى اين ؟
سيسيل
لا ادري .. الى الارجنتين .. الى البرازيل ..
جان
هيا بنا ! هاك ! انني امنحك التانغو الاول ..
[توقف]
[خلال الرقص]
سيسيل
العيش معاً !
جان
الحبّ معاً !
[تلاش]
صوت امراة اول
يعودون ..
صوت امراة ثان
يغلقون الابواب .
صوت امراة ثالث
تتكوّم الحقائب على السيارة ..
صوت امراة اول
يجتازون جبال الاستيريل ...
صوت امراة ثان
البروفانس ..
صوت امراة ثالث
بورغونيا ...
صوت امراة اول
إيل دي فرانس
صوت امراة ثان
باريس ..
صوت امراة ثالث
باريس !
صوت امراة اول
لقد عادوا .. انها آخر ايام آب ..
صوت امراة ثان
اوراق حديقة منزل اوتي تصفرّ بهدوء ..
صوت امراة ثالث
نافورة الماء تهمس ..
صوت امراة اول
سيسيل واقفة على درج المدخل ..
صوت امراة ثان
يظهر جان عند السياج الخشبي .. يعدو .. يرتمي بين ذراعي سيسيل .
[تلاش]

جان
آه ! سيسيل ، لكم انا سعيد ! ..

سيسيل
انني سعيدة جداً .. انا ايضاً ..

جان
صحيح ؟

سيسيل
اجل .

جان
اين أمك ؟

سيسيل
امي تنتظرك بكثير من الابهة في البهو الكبير ..

جان
اني وجل ..

سيسيل
تشجَّع ايها الفتى ! امي ... لدى جان مايقوله لك ..

الأم
الديك شيء ماتود قوله لي يا ولدي ؟

جان
يعني .. اخيراً .. لكن ..

الأم
أأربكك ؟

جان
أوه كلا ! سيدتي .. لكن ..

الأم
اجلس .. اعطني قبعتك .. اعطني قفازك ايضاً .. هكذا ! انني اصغي ..

جان
اذن ! سيدتي .. اعتقد انني لن استطيع اطلاقاً ..

الأم
آه ! شبيبة اليوم ! يا اولادي المساكين ! انهم يسبحون .. يتزلجون .. يسوقون سيارات بسرعة مائة كيلومتر في الساعة ، يدخنون ، يقترفون العاب الشيطان الاربعمائة ، لكنهم غير قادرين ، على قول كلمتين بسيطتين ، طبيعيتين مألوفتين ، وعلى هذا ساقولهما انا بدلا عنك .. هاتين الكلمتين .. اصغ اليّ جيدا : اتريد ياعزيزي جان ان تمنحني شرف قبول يد سيسيل التي تحبك كما تحبها انت ! هكذا ؟ ! أرأيت ان الامر ليس كبير التعقيد ..

جان
أوه ! سيدتي .. اسمحي لي ان اقبلك !

الأم
ان اسمح لك ! .. بل انا اطالبك بذلك ! .. والان اطلب منك انْ تقبل سيسيل !

سيسيل
تذكر ياجان عندما كنت اقول لك ان امي اكثر نساء الدنيا تطلبا !

الأم
والان يا ولديَّ ، سوف نحتفل بخطبتكما في بداية الربيع القادم .. اذ تكون سيسيل بلغت الثامنة عشرة .. وسأقيم لكما حفلاً راقصاً .. لن اقول اكثر من هذا .. سيكون ذلك اول حفل راقص ضخم على شرف سيسيل .

[مارش عسكري]

صوت امراة اول
بعد ذلك ببضعة ايام ..

صوت امراة ثان
اجتاح الجيش الالماني بولونيا ..

صوت امراة ثالث
واعلن النفير العام في فرنسا .

صوت امراة اول
واندلعت الحرب .

صوت امراة ثان
ومن جديد هاهي ذي سيسيل الى جانب جان على السلم الصغير ذي المسند الحجري ..

صوت امراة ثالث
جان يضم سيسيل بين ذراعيه ..

[تلاش]

سيسيل
الى اللقاء ، ياجان ..

جان
الى اللقاء ياسيسيل ..

صوت امراة اول
وسيسيل ، وحيدة في غرفتها ، في ثوب الحفل الراقص ، وتحت عينيها آخر صورة التقطت لجان .

صوت امراة ثان
انه بالبزة العسكرية بين اربعة جنود مشاة في مثل عمره ..

صوت امراة ثالث
امام بيت صغير بسيط جداً ، بالآجر ، كمثل الاف البيوت التي تقوم على مدى ضفتي الموزيل ..

صوت امراة اول
منذ بضع دقائق ، بلغت سيسيل الثامنة عشرة ..

صوت امراة ثان
وفي هذا المساء بالذات ماكان يجب ان يقام الاحتفال بالخطوبة ..

صوت امراة ثالث
حفل سيسيل الراقص الاول ..

[موسيقى راقصة - جو]
[فالس الزهور]

صوت امراة اول
لكم هي جميلة !
صوت امراة ثان
انت ساحرة ياحبيبتي !
صوت امراة ثالث
الا ترين ان سيسيل غاية في الجمال ؟
صوت امراة اول
وانها تشع !
صوت امراة ثان
انظري الى جان !
صوت امراة ثالث
حتى الملك لايدانيه !
صوت امراة اول
كلاهما فاتن !
صوت امراة ثان
أليس الزوج المثالي ؟
صوت امراة ثالث
ستدفعين بسيسيل الى الاحمرار !
صوت امراة اول
اعتقدين انها سمعتني ؟

[تلاش]
[زهور وربيع]

صوت امراة ثان
ان رؤيتهما وهما يرقصان تبعث السعادة
جان
أسعيدة أنت ؟
سيسيل
وأنت ؟
جان
أنا .. أي أنني
سيسيل
أنا مثلك .. تدري ان امي ستهبنا منزل اوتي الصغير ..
جان
البيت الذي يحلم ..
سيسيل
اجل .. بيت الحب الكبير .. اتعرف ان لهذا البيت تاريخاً جميلاً جداً ؟
جان
أحقاً ؟
سيسيل
أشبه بحكايات الجنيات .
جان
هذا لايدهشني ..

سيسيل
ألم تلاحظ كيف ان له عينين جميلتين ؟
جان
من هذا ؟
سيسيل
المنزل .. هناك انعكاس جميل في النوافذ
جان
انه يشبهك .
سيسيل
جان ، انني سعيدة جداً ..
جان
لا أصدقك ..
سيسيل
أوه ! ..
جان
أصدقك .. والدليل انك درست على خفيّ !
سيسيل
تعرف ، ان المرء حين يضيع رأسه ، يدوس دائما على قدم سواه ..
جان
لمن هي هذه الفكرة الرائعة ؟
سيسيل
لمدام دي سيفينيه ..
جان
لكنت عقدت واياها رهاناً ..
سيسيل
اتعتقد .. انني اذا قبلتك تسبب ذلك في فضيحة ؟
جان
لا أشك في ذلك .. ياحبيبتي ..
سيسيل
واذن اقبلك .. اخلاقياً ..
جان
وانا اعيد اليك قبلتك .. خفية ..
سيسيل
اتعتقد ؟

[توقف واضح]

صوت امراة اول
الازواج ، زوجاً زوجاً يتوقفون ..
صوت امراة ثان
ويستمر جان وسيسيل في الرقص وحدهما ، في منتصف الصالون .
صوت امراة ثالث
انهما يرقصان في صمت ..
صوت امراة اول
يرقصان دون موسيقا ، محمولين ، تقودهما الموسيقا

الداخلية ..
صوت امراة ثان
ينظرون اليهما ، مسحورين ..
[عبارات تشجيع وضحك]

سيسيل
أوه !
صوت امراة اول
لا . لا تتوقفا ...
صوت امراة ثان
سنرسل اليكما موسيقاً ! ..
صوت امراة ثالث
انهما لا يرتويان !

[فالس]

موسيقى
جان
أليس كذلك ؟
(وينهمك الموجودون جميعهم في الرقص وهم يدمدمون الفالس)
[يتوقف الفالس] .

صوت امراة اول
سيسيل الان في وسط صديقاتها الصبايا .
صوت امراة ثان
لقد نفذ صبرها . يجب ان تقبّل احداً .
صوت امراة ثالث
انها تقبل جاكلين .
سيسيل
جاكلين ! جاكلين ! يجب ان تصنعي لي شيئاً مفرحاً جداً .
صوت امراة ثان
كل ما ترغبين فيه ياحبيبتي ..
سيسيل
جاكلين ! غني لي موالاً .. تعرفين .. موالنا .. انني ، الى حد ما ، مثل تلك الاميرة الصينية التي كانت تريد ان يغنوا لها جميع ميلوديات الدنيا ، هذا المساء ، هل تغنين لي ياجاكلين ؟ سأغني معك .

[تغني جاكلين اغنية من القرن الثامن عشر]
[هانذا استيقظ في الضحى]

الجميع
احسنت ، أحسنت ! ..
صوت امراة اول
دورك ياسيسيل
صوت امراة ثان
[بصوت هامس]
سيسيل ، لي انا وحدي ، اود ان تعزفي لي ، ذلك الشيء لشوبان .. الذي استمعنا اليه معاً ذات مساء عند شاطىء بحيرة أنيسي .
سيسيل
[بصوت هامس]
لكِ وحدك ؟
صوت امراة ثان
وكذلك لمارسيل .. سنعقد خطبتنا بعد ثمانية ايام .
سيسيل
حبيبتي ! انت ايضاً !
صوت امراة ثان
اجل .. السعادة تجلب دائماً السعادة .
سيسيل
شكراً ، جاكلين .. نخب غرامياتك اذن ..
[امثولة لشوبان]
[تعزف لشوبان]

صوت امراة اول
سيسيل ماتزال تحلم .
صوت امراة ثان
سيسيل حالمةً ترى شعباً خفيفاً من راقصي الفالس وراقصاته يدوّم حولها باكمله ..
صوت امراة ثالث
ضحكات .. تشجيع .. همسات ..
صوت امراة اول
هذه الليلة ربما ..
صوت امراة ثان
ياحبي ..
صوت امراة ثالث
دائماً ..
صوت امراة اول
الليلك الابيض .. الليلك البنفسجي .. احبك عما قريب .. استعود ؟

صوت امراة ثان
الى الغد ..

صوت امراة ثالث
لا تنسني ..

صوت امراة اول
ابداً .. ابداً .. اقسم لك على ذلك ..
صوت امراة ثان
ابداً .. اقسم لك على ذلك .. ابداً ..

[تلاش]

الام
سيسيل ! يابنتي ! كيف ؟ الم ترقدي ؟ لقد نمت ! ولماذا عدت الى ارتداء هذا الثوب ؟ لكن هذا ضرب من الجنون ..

سيسيل
أوه ! أمي ! لقد حلمت حلماً ساحراً ..

الام
وهذه الصور المتناثرة كلها .. لكنك مجنونة ، يا ابنتي الصغيرة ! ياولدي .. يابنتي الصغيرة الغالية ..

سيسيل
أماه ! لو كنت تعرفين أية ليلة خارقة .. لقد حلمت ...

الام
أجل ، ياصغيرتي .. أفهم .. اما الان فلابد من ان تستريحي .. نامي .. سأحمل اليك طعام الافطار .. انا متأكدة من انك تموتين جوعاً .

سيسيل
هذا شيء صحيح .

الام
ثم .. ان لديّ مفاجأة لك .. بيد انني لا ادري اذا كنت استحققتها ..

سيسيل
أوه أجل ، ياأمي ، اقسم لك انني استحقها .. ماهي ؟

الام
احزري ..

سيسيل
رسالة من جان ..

الام .
من اخبرك بذلك ؟

سيسيل
رجل ، رجل شهير جداً ، مؤثر جداً ، ولطيف جداً ، السيد شوبان ! .. اعطني هذه الرسالة بسرعة .. ودعيني وحدي .. اتريدين ؟

الام ..
اجل اريد ذلك ! .. بل انني اطلبه ! ..

سيسيل
انك ملاك ياأمي ! .

الام .
ملاك ! آه لقد اكتفيت من القيام بهذا الدور .. جناحان يسببان ازعاجاً لأية أم .. انني اطير .. هاك ! خذي رسالتك ، ستنتهين بأن تجعلي مني مجنونة مثلك ! ..
[موسيقى شوبان من جديد]

سيسيل
[مارش]
حبي ، صغيرتي سيسيل .. يجب ان اكتب اليك فوراً ، لانني حلمت حلما رائعا .. تصوري انني ثرثرت طيلة السهرة مع مارسيل .. اجل ، مارسيل خطيب جاكلين الذي جاء للالتحاق بنا منذ صباح امس .. انه رائع ، مارسيل ، كجندي مشاة .. وان له لحية صغيرة مثل طوق تجعله يشبه الى حد ما الفرد دي موسيه .. وان هناك مستودعاً صغيراً لننام فيه وهو يناسبنا جداً ، بما فيه من قش الشعير انه فخم لان قش الشعير مريح اكثر بكثير من قش القمح . جميع الجياد تقول لك ذلك .. وهكذا تمددنا جنباً الى جنب ، وتبادلنا احد تلك الحوارات من صنف : «لو انك تعرف كم هي جاكلين .. و .. لو انك تعرف كم هي سيسيل . » (تلاش) الى حد اننا غفونا ونحن في مايمكن ان ادعوه بكل بساطة غبطة ، وللغبطة ياحبيبتي حسنات ، لان الغبطة ارسلت لي حلماً لم يسمع بمثله ، حلماً لايصدق . انه بسيط جداً ، لقد رقصت واياك الليل كله .. ذلك الحفل الراقص ، الحفل الراقص الشهير ، الذي كان يجب ان يقام ، عشته ، حلمت به بكل دقة ووضوح يتحديان الخيال . هاك مثلاً : استطعت ان اخبرك انك ترتدين ثوباً رائعاً فيه زهور ، وانك كنت تشبهين اميرة صينية . واكثر من هذا ، كنت تقولين لي ، لانه كان حلماً ناطقاً ، كنت تقولين لي اشياء من هذا الطراز : «الم تلاحظ ان لمنزلنا الصغير في اوتي عينين جميلتين ؟ » الامر الذي سيتخيله المرء مع ذلك ! اتريدين تفاصيل اخرى ؟ لقد دست على قدميّ وانت ترقصين ، بيد انك كنت تفعلين ذلك بلطف كبير الى حد انني كنت افقد صوابي من ذلك ! ثم ، ذلك ليس كل شيء ، غنت لنا جاكلين ميلوديتها ، وعزفتِ لنا شوبان العظيم ذاك ، شوبان العظيم الذي كان يدفع مارسيل الى البكاء ، الى درجة ان الدموع كانت ماتزال في عيني مارسيل .. كان ذلك ، كما لي الشرف ان اخبرك به الان .. والان اصغي اليّ جيداً ، هذا سر بيننا ، ويهم الدفاع الوطني الى اقصى درجة . وهكذا فانا ارجوك ان تحتفظي بالسر ، وان لاتصعدي الى السطوح فتجأري به : وانني اعبدك ! انني اعبدك ! وانني اعبدك ! كما يحب جنود سلاح المشاة الاشياء ، استعد ! اقبلك ! استرح ! ومع ذلك اقبلك (حب وربيع) . وقبل بعدد ذلك لشفتيك ، والى وقت قريب ، اي الى بعد غد ، لان معي ، تماسكي جيداً ! معي في جيبي اليسرى ، من جهة القلب ، اجازة استراحة رائعة ، الامر الذي يتيح لي ان انهي رسالتي في ضرب من الجمال . ثم ، ماتزال لدي فكرة رهيبة بشأن الحفل الراقص المقبل ، حفل سيسيل . مع السيد المأذون ، في دور قائد اوركسترا ، ومع السيد الكاهن على الارغن .

الادب المقارن في ضوء الف ليلة وليلة

■ عبد المطلب صالح

للدكتور صفاء خلوصي اسهامات كثيرة ومتنوعة في مجال الادب والترجمة واللغة ، اهمها كتبه : «دراسات في الادب المقارن والمذاهب الادبية» و«فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة» و«تاريخ العرب الادبي» ترجمة عن الباحث الانكليزي ، (نيكلسون) و«معجم التعابير المعاصرة» في اللغة الانكليزية .

وكتابه الذي صدره ضمن الموسوعة الصغيرة برقم [١٨٩] ، ذو عنوان يلفت الانتباه :

«الادب المقارن في ضوء الف ليلة وليلة» ، ويحتوي على فصلين :

ا ـ مقدمة في الادب المقارن ـ من ص ٥ ـ ١٩ ، اثر الادب المقارن في دراسة الادب العربي ص ١٩ ـ ٢٩

ب ـ نواة المدرسة العربية في الادب المقارن : قصص الف ليلة وليلة . اصلها ـ نشوؤها ـ مؤلفها المحتمل ـ تطورها ـ تاثيرها في الادب الغربي ـ تحليل مظاهر منها ، من ص ٣٠ ـ ٩٠

جـ ـ اربع صفحات (٩١ ـ ٩٤) تحتوي على الهوامش والمراجع .

والعنوان يشير ـ لأول وهلة ـ الى غياب المنهج العلمي المؤلف ؟ اذ كان حرياً به ان يقول : «الف ليلة وليلة في ضوء الادب المقارن» ، لان حكايات الف ليلة وليلة من جملة الموضوعات الادبية التي يدرسها منهج الادب المقارن وهي من صلب ميدانه . فالمنهج العلمي هو الاساس ، والموضوعات تستقرأ ، وتفحص ، من خلال المناهج لا العكس : فما فعله صفاء خلوصي هنا هو من باب «وضع العربية امام الحصان» كما يقول الفرنسيون . انه لم يقدم لنا ادلة بله دليلا واحداً على وجود عناصر منهجية نظرية في حكايات الف ليلة وليلة استفادت منها مدارس الادب المقارن المختلفة في العالم اغنت اصول البحث ، وطرائقه ، واقسامه ؛ في هذا المنهج الذي هو منهج اوربي صرف ؛ لكي يسوغ عنوان كتابه الذي وضعه على عجل ومن دون تمحيص .

يقول المؤلف : «لسنا نزعم ان هذا الكتاب ... دراسة بحتة في الادب المقارن ... انه مدخل ميسر الى هذا اللون من الدراسات عسى ان يكون عوناً على تطور ادبنا الحديث واتجاهه وجهات جديدة من حيث الاساليب والاغراض والمعاني ... بل هو مزاج من نظريات الادب المقارن وتطبيقاتها العملية ...»[1]

«وبوسعنا ان ندرس اثرنا في بعض الآداب الشرقية بمقدورنا ان نتتبع تطور «المقامة» مثلا ، وانتقالها الى الاداب الاخرى ، او مقارنة الروايات العالمية لقصة «مجنون ليلى» مع الرواية العربية الاصلية .»[2]

يغلب على الكتاب طابع السرعة ، وموضوعه المطروح ذو مطمح واسع لم يستطع د . صفاء خلوصي ايفاءه حقه في هذه العجالة ، بالرغم من اعترافه بانه مدخل ميسر الى هذا اللون من الدراسات .

والمدخل ـ في راينا ـ لا يعني ان المؤلف يترك القاريء يتيه في الدرب باعطائه معلومات مبترة وناقصة ؛ بل من شروط المدخل في اية دراسة ان يكون مركزاً ونافذاً لا يخلو من العمق ، ويبتعد عن الاحكام السطحية . وهذا مالم نجده في هذا الكتاب الذي غالباً مانجد في اثنائه ، احكاماً غير موثقة ، وتفتقر الى الدقة ، حتى ليشعر القاريء من الصفحة الاولى انه إزاء موضوع تعبيري في درس الانشاء ، وليس بحثاً منهجياً . فاين مصادره الى اعتمدها وهو يتحدث عن نشاة الادب المقارن وتاريخ ظهوره في فرنسا عام ١٨٢٧ على يد (فيلمان) ؟ ، ومن اين اشار الى الناقد (سانت بوف) وهو يكتب تسمية الادب المقارن في مقالته عن (جان جاك امبير) ؟ ، وعن كلامه عن (جوزيف تكست) ؟ وغير ذلك كثير . يبدو ان ذلك تلخيص عاجل لماورد في كتابي (ف . تيكن)[3] ، و (كويار) في الادب المقارن ، من دون ذكر الصفحات غالباً ، التي وردت في هذين الكتابين . وكذلك فعل حين تحدّث عن اصل الف ليلة ونشوئها ـ ومؤلفها المحتمل ، وتطورها وتاثيرها في الادب الغربي ، ناظراً بصورة خاصة في كتاب : «الف ليلة وليلة» للدكتورة سهير القلماوي ؛ من دون ان يطلع على البحث العميق الذي كتبه الباحث الاستاذ المرحوم احمد حسن الزيات عن الف ليلة وليلة [4] .

مافائدة المصادر إن لم تساعدنا على إسناد حقيقة جديدة اكتشفناها في بحثنا ؟ فنزيد بذلك على التراث العلمي الذي جاء به السابقون ؛ حتى في المقالة ، او البحث الصغير لا نجد استثناء في ذلك ، والا فلِمَ العناء في تكرار ماقالته الدكتورة سهير القلماوي وغيرها مثلاً عن الف ليلة وليلة ؟ فاين نحن من الشاعر العربي القديم الذي قال :

مااُرانا نقول الامعاراً
معادا من لفظنا او مكرورا

وبودي ان اسال الباحث : هل الادب الغربي مقتصر على الادب الانكليزي ؟ اننا لا نجد ما سمّاه المؤلف تطبيقات عملية سوى بعض الصفحات التي وجد فيها تشابهات بين نصوص من الف ليلة وليلة ، وبعض آثار شكسبير : «عطيل» و«الملك لير» ، وبين (تينسون) و«الف ليلة وليلة» ، ودرايدن وغيرهم .

إن السطور التي لخصها الباحث عن (اربري) في تاثير الادب العربي في الادب الانكليزي هي مفيدة في كتابه على الرغم من ايجازها الشديد ، الا انه وهو يشير الى قصة «الواثق» الخليفة العباسي «آخر قصة شرقية مهمة في هذا العصر»[5] لم يسندها الى مؤلفها الانكليزي وهو (وليم بيكفورد) ، ولم يعرف انه كتبها في الاصل باللغة الفرنسية التي كانت نصيب تراثها في بحث صفاء خلوصي ضئيلاً جدا ـ ص٨٣ ـ ٨٧ من الكتاب ـ وهو تلخيص لبعض مشاهد مسرحية «فيدر» لـ(راسين) ؛ فضلاً عن

تحامله على المدرسة الفرنسية في الادب المقارن واتهامه إياها بالمغالطات .[6] ، حتى انه تجاهل الاديب الفرنسي الكبير (پول ڤاليري) الذي نقل الباحث عنه عبارته «فالاسد ـ كما يقول بعضهم ـ ليس سوى مجموعة كباش مهضومة» ؛ حتى لكانّ [پول ڤاليري) من النكرات لا يستحق ان يذكر اسمه !.[7]

وهل اطلع الباحث على كتاب المستعرب البلجيكي (فيكتور شوفان) : مراجع المؤلفات العربية ؟ هذا السفر الضخم ذي عشرة الاجزاء ، الذي خصص مؤلفه منه جزئين لالف ليلة وليلة . طبعاتها ، ترجماتها الى اللغات الاوربية ، تاثيراتها في عدد كبير من الادباء الاوربيين . هذا مالا علم للمؤلف به .

واين تاثر (بلزاك) بحكايات الف ليلة وليلة كما انعكس في روايته : «الجلد المسحور» وروايته : «زنبقة الوادي» ، «والزنبقة الذهبية» .؟

لماذا لم يتحدث الباحث في الاقل ـ عن تاثر بعض ادباء الرومانتيكية الفرنسية بحكايات الف ليلة وليلة ؟ مثل : (يوجين سكريب) الذي كتب عدة مسرحيات مستوحاة منها : «علاء الدين والمصباح العجيب» و«المصباح العجيب والاربعون لصاً» ؛ ومثل (يتوفيل غوتييه) في مسرحية : «الحورية) . واين موضع التاثير في اشعار (هيجو) المبكرة ـ خاصة ديوانه : «الشرقيات» التي يذكر (هيجو) انه تاثر فيها بالف ليلة وليلة ؟ ذكر ذلك في ملاحظاته التي اوردها في خاتمة ديوانه «الشرقيات» .

إن الباحثين الفرنسيين قد اغنوا مكتبة الادب المقارن بكثير من الدراسات المقارنة عن تاثير الف ليلة وليلة في الادب الغربي ؛ واني احيل الباحث على ابحاث : ايدًا ـ فراندون)[8] التي منها : دراستها العميقة عن «تاثير الشرق في كتابات موريس بارس» . والباحثة (ماري ـ لويز دوفرينوا) في كتابها النافذ العميق ذي الجـزئين : «الشرق العاطفي في فرنسا»[9] . وكتاب احد مؤسسي مدرسة الادب المقارن الفرنسية ، (فرناند بالدنسبرجر) : «توجهات اجنبيـة لدى بلزاك» .

هذا غيض من فيض لا تسمح لنا هذه المقالة بالتوسع في ايراد امثلة كثيرة اخرى . ذكرت كل ذلك لانبه الباحث الى ان الادب الغربي ليس هو الادب الانكليزي وحده ، غير ان السطور القصار التي خصصها المؤلف لتاثر «الديكاميرون» لبوكـاشيو الايطالي بالف ليلة وليلة لاتنزع من الكتاب صفة السرعة والسطحية .

والمؤلف يقدم اشتاتاً من المعلومات لا يربطها نظام[10] ؛ فاذا يعطينا فكرة معينة تراه يقفز الى فكرة اخرى دون ان يفي الفكرة الاولى حقها من الايضاح كما فعل حين ذكر كتاب (ف . تييكن) في الادب المقارن وكتاب (كويار) في الموضوع نفسه ، وكتاب : «الادب المقارن» للباحث عبدالرزاق حميدة الذي قال عنه : إنه مجموعة مقارنات ...» !! فاذا كان الكتاب مدخلاً ميسرا مثلما قال الباحث فلم اغفل كتباً عدة في مجال الادب المقارن وكان عليه ان يذكرها ـ في الاقل ـ في باب المراجع ؟ كي يستنير بها ومن ثم يدرك ان البحث الذي يقرؤه هو حقاً بحث علمي .

من ابحاث الادب المقارن المهمة التي تجاهلها الدكتور صفاء خلوصي ـ وكان عليه ان يدرجها ضمن باب المراجع ، ابحاث المرحوم د . (محمد غنيمي هلال) ، وهي كتب رئيسة في هذا الميدان[11] .

كان حرياً بالدكتور خلوصي لو كان عازماً حقاً على كتابة بحث علميّ في الادب المقارن ، ولو بشكل موجز ، ان يهيء نفسه جيـدا للموضوع ، ويتخذ للبحث الجاد عدته من منهج علمي ومصادر وافية . فيتحدث لنا ، هنا ، عن موضوعات اخرى غيرما جاء كتاب (عبدالرزاق حميدة) التي هي خليط من موازنات مفتعلة ، وتصورات ذاتية هي الصق بالادب العام ، فـ(عبدالرزاق حميدة) لم يزد شيئاً على معلومات الدارسين وهو يوازن بين قصيدة الذئب للفرزدق ، وقصيدة الذئب للشاعر الفرنسي (الفرد دوڤيني) ، لان الصلة التاريخية مفقودة بين الشاعرين ، ولو ان الباحث اثبتها علمياً بالدلائل والبراهين لخطا في دراسته خطوة متقدمة يقودنا من خلالها الى نصوص القصيدتين المذكورتـين انفاً ، فيشرع بتحليلهمـا ، ومعرفة ما اعطى الفرزدق للشاعر الفرنسي ، وكيف تمثلت عبقرية (دوڤيني) عناصر الشعر العربي لدى الفرزدق فابدع قصيدته عن الذئب .

فبدلاً عن ذلك لنتحدث عن موضوع الشنفرى ولامية العرب مثلاً ؛ فهذا الشاعر الجاهلي الكبير قد اثر فعلاً في عدد من الشعراء الاوربيين ، وخاصة الفرنسيين مثل : الشاعر (ريهال) و(جول جانان) اللذين استوحيا شاعر اللامية ، فهذه دراسة من صلب منهج الادب المقارن ، ولو ان بعض الباحثين يتصور ان المشابهات تجد لها موضعا متطورا في الدراسات المقارنة ، الا اننا نعتقد كما يرى (ف . تيكن) ان المشابهات ليست مقصودة بذاتها في الادب المقارن ، انها مفيدة تضيء لنا الدرب في معرفة عناصر التاثر التي نجدها عند كاتب ما ، وتكون دليلا لدراسة علمية جادة ، خاصة إن ثبتت العلاقة التاريخية بين من اقتبس وبين من اعطى إذ «ان تقرير المشابهات والاختلافات بين كتابين او مشهدين او موضوعين او صفحتين من لغتين او اكثر ، انها هو نقطة البدء الضرورية التي تتيح لنا اكتشاف تاثر او اقتباس ..»[12]

ويزعم الباحث ان هناك مدرسة عربية في الادب المقارن «نواتها الف ليلة وليلة» لكن هذا الزعم لا يقره عليه احد ؛ فالمعروف ان الادب المقارن منهج ادبي تاريخي يرقى نشوؤه الى ما يربو على قرن ونصف ، وبالتحديد عام ١٨٢٧ ، حينما كتب (فيلمان) دراساته في هذا الموضوع ، وهذا مايذكره الباحث نفسه .[13]

فهذا المنهج اوربي في نشاته ، له مدرسة فرنسية ، والمانية ، وامريكية ، وسوفيتية . والمدرسة الفرنسية اسبق في الوجود من الاخريات ، على الرغم من ان المدرسة الامريكية لا تولي عناية بمسالة التاثر والتاثير بقدر ماتهم بدراسة الظواهر الادبية منفصلاً بعضها عن بعض فيما يضعها ضمن ميدان الادب العام[14] ، الذي اخطا خلوصي حين جعل الادب المقارن فرعاً منه[15] . لكنَّ الادب المقارن ميدان قائم بذاته وهو فرع من تاريخ العلاقات الروحية العالمية ، وهو «في اقوم تعريف له اليوم العلم المنهجي الذي ينشد دراسة روابط التشابه والقرابة والتاثير بـين الادب ومظاهـر المعرفـة الانسانية الاخرى ، او بين النصوص الادبية نفسها ، مما قد يبدو للوهلة الاولى متباعدا في الزمان او المكان ، بشرط ان تنتمي الى لغات او ثقافات عديدة ، حتى ولو كانت تبين لتراث مشترك واحد ، وتنحو هذه الدراسة الى وصف ظواهر الالتقاء الادبي ، وفهمها ، وتنوقها باكبر قدر من التعمق والاستبصار ، مما يجعلها تتخذ منهج الوصف التحليلي والمقارنة المنظمة التي لا تلغي الفروق بين الاشياء ، بل تبرزها وتؤولها كظواهر ادبية تقوم بين اللغات والثقافات المختلفة استجابـة لعوامـل تاريخية ونقدية وفلسفية .»[16]

كان على الباحث ان لا يقع في وهم منهجي

حين تحدث عن وجود مدرسة عربية في الادب المقارن «نواتها الف ليلة وليلة» بل وجب عليه ان يضع حكايات الف ليلة وليلة ضمن الموضوعات التي تصلح للدراسات المقارنة ـ ويبين تاثيراتها في الآداب الاوربية كافة لا الادب الانكليزي وحده بصورة مبتسرة . ولو انه اطلع على اطروحة الدكتور محسن الموسوي القيمة في تاثير الف ليلة وليلة في الادب الانكليزي لاستفاد منها كثيرا ولاكمل كثيراً من الثغرات التي وردت في كتيبة .

إن اظهار التاثيرات التي خلفها الثقافة العربية ـ الاسلامية في اوربا ومنها تاثيرات الف ليلة وليلة . يهبنا «دفعة قوية من الثقة المدعومة بالبراهين العلمية في ثقافتنا القومية ويحفزنا الى الاعتزاز الواعي بتراثنا ، ويساعدنا على التخلص من حساسية ، المتخلف الذي يخشى عواقب الاتصال الفكري على اصالته ، مع انه شرط جوهري لتغذيتها وإنمائها»(٧م١)

إن الحديث عن مدرسة عربية او غير عربية في الادب المقارن ذو وصلة بالعلم المنهجي وليس بالموضوعات التي يتناولها هذا المنهج . فالموضوعات قديمة في التاريخ منذ احتكاك حضارة باخرى ، لكن لم تنهض حينذاك ـ في القرون الوسطى وعصر النهضة مثلا ـ دراسات مقارنة منهجية على النحو الذي نظرته المدرسة الفرنسية ، وغيرها من مدارس الادب المقارن في العالم .

لكن الذي نقدر على اثباته بصورة موضوعية هو ان الحضارة العربية ـ الاسلامية ، وبضمنها حكايات الف ليلة وليلة تستطيع ان توحي لنا بالكثير من عناصر التاثير التي خلفتها في اوربا والعالم باسره . وهذا هو فضل العرب على الحضارة البشرية . وكل هذا مرهون بجهود الباحثين الاكاديميين الذين تزودوا منهجياً علمياً في البحث يكشف لهم عن التاثر والتاثير المتبادل بين آداب الامم وثقافاتها .

ونعيد الى الاذهان ما يعرفه الدارسون بوجود موضوعات قبل الف ليلة وليلة نلمح فيها آثار التاثر والتاثير على نحو ماذكر د . خلوصي نفسه :

«ففي كتاب نقد الشعر» و«نقد النثر»(١) لقدامة بن جعفر ، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري و(دلائل الاعجاز) لعبد القاهر الجرجاني ، وسائر كتب النقد والبلاغة مادة بكر لدراسة العناصر الاجنبية في البلاغة العربية ...»(١٨)

كما ان هناك موضوعات اخرى اسبق من الف ليلة وليلة تصلح ان تكون نواة للدراسات العربية المقارنة هي اشعار الزجل والموشح في الاندلس التي استوحاها شعراء التروبادور الجوالة الفرنسيون .(١٩)

☐ اخطاء لغوية ونحوية في الكتاب :

١ ـ يقول المؤلف : «ومن المؤسف ان نجد اليوم حتى الادب الصيني والياباني قد ادخلا في صلب الادب المقارن في الجامعات الاوربية والامريكية ، بينما الادب العربي لم يحظ بعد بمثل هذه العناية .»(٢٠)

وفي قوله : «... بينما الادب العربي لم يحظ بعد بمثل هذه العناية» خطا نحوي ، اذ ان الصواب : «في حين ان الادب العربي ...» لأن الظرفية التي تفيدها (في حين) يقتضيها مقام الحال ، وليس الجواب الذي هو من اختصاص (بينما) . فقد جاء في (لسان العرب ما ياتي :(٢١)

«ويقال بينا وبينما وهما ظرفا زمان بمعنى المفاجاة . ويضافان الى جملة من فعل وفاعل ومبتدا وخبر ، ويحتاجان الى جواب يتم به المعنى ... وقد جاءا في الجواب كثيرا . تقول :
بينما زيد جالس دخل عليه عمرو ...»

وقال الاعشى :

بينما المرء كالرديني ذي الجبّ
ـةِ سوّاه مصلح التثقيب
ردّه دهره المضلل حتّى
عاد من بعد مشيه التدليف»

فيوجد هنا سبب او شرط متقدم في قوله : بينما المرء كالرديني ...: فاحتاج الى نتيجة او جواب في قوله : رده دهره المضلل ...» ولامكان للجواب في عبارة د . خلوصي اذ انها تدل على الظرفية فكان التعبير الاصوب : «في حين ان الادب العربي لم يحظ بعد بمثل هذه العناية» كما اوضحنا آنفاً .

٢ ـ وقال المؤلف :

«ولما كانت اللغة الانكليزية هي اللغة الاجنبية الشائعة التي توافر طلبتنا على دراستها»(٢٢) فقوله : «توافر طلبتنا ..» خطا لغوي ، والصواب : «توفر طلبتنا على دراستها» الى استوفوا الدراسة حقها . اما (توافر) فمعناها كثر . جاء في تاج العروس(٢٣)

«ومن المجاز (توفر عليه) اذا (رعى حرمانه) وبره ويقال هم (متوافرون) اي هم كثير اوفيهم كثرة .. ويقال (استوفر عليه حقه) اذا (استوفاه) كوفره توفيرا .» وفي لسان العرب :(٢٤) «ووفر عليه حقه توفيراً واستوفره اي استوفاه ...» ويكون الفعل (توفر عليه) قياسا على وفرّ عليه حقه اي استوفاه . ويكون قولنا :

«توفر طلبتنا على دراستها» اي رعوها واهتموا بها .

٣ ـ وقال المؤلف « ... فوجدناها كتبت بنفس الروح»(٢٥) و«نقم عليها مؤلف «الليالي» بنفس القوة»(٢٦) فالوجه الصحيح ان يقال : «... كتبت بالروح نفسها ، و ... بالقوة نفسها .» فكل من «نفس» هنا توكيد معنوي ولا شيء سواه .

٤ ـ وقال المؤلف : «ولئن فخرت اميركيا بانها تعج بالعصاميين ... فأنَّ عالم الف ليلة وليلة ...»(٢٧)

وقد اخطا د . صفاء خلوصي في هذه العبارة بوضعه جواب الشرط محل جواب القسم ، لأن الشرط والقسم اذا اجتمعا فيكون الجواب للسابق كما يعرف النحاة ودارسو النحو العربي ، وفي عبارة المؤلف سبق القسم الشرط بدلالة اللام الموطئة للقسم التي دخلت على (إن) الشرطية . فكان لزاماً على د . خلوصي ان يقول :

«ولئن فخرت اميريكا بانها تعج بالعصاميين .. لَعالم ـ بفتح اللام الاولى ـ الف ليلة وليلة ..» فاللام الداخلة على لفظة «عالم» هي اللام الداخلة في جواب القسم . وهكذا كان استعمال الفصحاء منذ القديم .

ـ قال تعالى في سورة الشعراء ـ الآية ١١٦ ـ: «قالوا لئن لم تنته يانوح لتكوننّ من المرجومين»

ـ وقال تعالى في سورة يوسف ـ الآية ٣٢ ـ: «ولئن لم يفعل ما آمره ليسجننّ وليوكناً من الصاغرين»

ـ وقال النابغة الذبياني :

لئن كنت قد بلغت عنّي وشايةً
لمبلغك الواشي اغشّ واكذبُ

٥ ـ وقال المؤلف :

« ... الملك لويس الرابع عشر الذي يقول : «انا المملكة»[٢٨] فالمعروف من ادبيات اللغة الفرنسية ان الملك لويس الرابع عشر قال : «انا الدولة» ـ Je wis f'ETaT ـ ولم يقل Je wsr Le Royawme

٦ ـ وقال المؤلف :

«ولقد ارجع بعض النقاد مقدمة مسرحية ترويض النمر لشكسبير الى اصول شرقية»[٢٩]

فاستعمل الفعل الرباعي (ارجع) بدلاً من الثلاثي (رجع) غير فصيح ، وكانت العرب اذا اجتمع لديها فعل رباعي وثلاثي تفضل استعمال الثلاثي لوجه بلاغي افضل .

ـ قال تعالى في سورة التوبة ـ الآية ٨٣ ـ:
«فإن رجعك الله الى طائفة منهم فاستاذنوك للخروج فقل لن تخرجوا معي ابداً ...»

ـ وقال تعالى في سورة طه ـ الآية ٤٠ ـ:
«إذ تمشي اختك فتقول هل ادلكم على من يكفله فرجعناك الى أمك كي تقر عينها ولا تحزن» .

٧ ـ وقال المؤلف :

««ومدعمة من وجهة ببراهين ضمنية في مسرحيات شكسبير ..»[٣٠]

فقول المؤلف «مدعمة» اسم مفعول من الفعل الرباعي «أدعم» استعمال خطأ اذ لم يرد عن العرب الفصحاء الفعل الرباعي «ادعم» انما ورد الفعل الثلاثي «دعم» : فيكون الوجه الصحيح في عبارة الدكتور خلوصي :

«ومدعومة من جهة ببراهين ....» فمدعومة اسم مفعول من الثلاثي «دعم» ويجيء على وزن مفعول .

ورد في (تاج العروس) : ـ مادة «دعم» «دعمه كمنعه يدعمه دعماً ، مال فاقامه ... وبيت مدعوم ومعمود فالمدعوم الذي يميل فيريد ان ينقض فيسنده بما يمسكه ...»

ولم يرد الفعل الرباعي «ادعم» كذلك في لسان العرب) ، انما ورد فعل الثلاثي : «قال الليث : الدَّعم ان يميل الشيء فتدعمه بدعام كما تدعم عروش الكرم ونحوه .. والمدعوم : الذي يميل فتدعمه ليستقيم .»

« ... ودعم الشيء يدعمه دعماً : مال فاقامه» وكذلك ورد الفعل الثلاثي «دعم» فقط في (صحاح الجوهري) مادة دعم .

٨ ـ وقال المؤلف :

«ويقسم البروفسور آربري تاثير الادب العربي على الادب الانكليزي الى ثلاثة ادوار»[٣١]

فتعدية الفعل «اثر تاثيرا» الى حرف الجر «على» ليس فصيحاً ولا هو من الاستعمال الصحيح ، اذ انه يتعدى الى حرف الجر «في» ، فكان على الباحث ان يقول :

«ويقسم البروفسور آربري تاثير الادب العربي في الادب الانكليزي ....» وينقل الدكتور مصطفى جواد[٣٢] نصوصاً كثيرة تشهد على استعمال حرف الجر «في» الذي يتعدى اليه الفعل اثر تاثيراً ، وليس حرف الجر «على» .

قال الجوهري في الصحاح ، مادة (وسم) : «وسمه وسماً وسمة اذا اثر فيه بسمة وكيّ ... وورد في المصباح المنير «واثرت فيه تاثيرا : جعلت فيه اثراً وعلامة فتاثر ....» ... «وهذه العبارة «اثر عليه» ترجمة من الجملة الفرنسية وهي «انفلوانس سور» وكذلك من اللغة الانكليزية من قولهم : «انفلوانس اون» .

□ الهوامش

(١) د . صفاء خلوصي ، الادب المقارن في ضوء الف ليلة وليلة ، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٨٩) ص٧
(٢) المصدر نفسه ص٩ .
وقد تجاهل المؤلف علماً عربياً بارزاً من اعلام الادب المقارن هو المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال ، الذي كتب دراسة مستفيضة مقارنة عن (مجنون ليلى) .
(٣) لا (ف . بيتجم) مثلما ذكر المؤلف .
(٤) انظر احمد حسن الزيات ، في أصول الادب ص ٤١ ـ ٨٠ ، مطبعة الرسالة ١٩٤٦ الطبعة الثانية
(٥) د . صفاء خلوصي ، الادب المقارن في ضوء الف ليلة وليلة ، الموسوعة الصغيرة (١٨٩) ص٧٤
(٦) المصدر نفسه ص١٣
(٧) المصگر نفسه ص٢٩
(٨) ايد ماري فراندون ، شرق موريس بارس ـ جنيف وليل ، دروز وجبار ، ١٩٥٢
(٩) ماري ـ لويز دوفرينوا ، الشرق العاطفي في فرنسا (١٧٠٤ ـ ١٧٨٩) جزءان نشر بوشمان ، مونتريال ، ١٩٤٦
(١٠) الصفحات : ٦٦ ـ ٧٢ من كتاب د . صفاء خلوصي لا رابطة لها بالف ليلة وليلة .
(١١) اهم هذه الابحاث : ى ـ الادب المقارن ـ القاهرة ، الطبعة الاولى ١٩٥٣ .
ب ـ دور الادب المقارن في توجيه دراسات الادب العربي المعاصر ، معهد الدراسات العربية العالمية ١٩٦١ ـ ١٩٦٢
جـ ـ النماذج الانسانية في الدراسات الادبية المقارنة .
د ـ الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ـ دراسات نقد ومقارنة حول موضوع «ليلى والمجنون» في الادبين العربي والفارسي ، القاهرة ١٩٧٦ .
هـ ـ في النقد التطبيقي والمقارن .
و ـ تاثير النثر العربي في النثر الفارسي في القرن الخامس والسادس الهجري ، باريس ، ١٩٥٢ (بالرفنسي) .
ز ـ دراسات الادب المقارن في جمهورية مصر العربية ـ ١٩٥٩ (بالانكليزية) .

(١٢) بول ڤان تيكن ، الادب المقارن ، دار الفكر العربي ، ص٢٠
(١٣) د . صفاء خلوصي ، المصدر السابق ص١٤
(١٤) انظر : فرانك . شال ، ادب مقارن وادب عام في الولايات المتحدة ، سلسلة الدراسات الفرنسية ، النسخة الفرنسية ، باريس .
(١٥) د . صفاء خلوصي ، المصدر السابق ص١١ ويظهر الاضطراب في بحث الدكتور خلوصي حين يقترح ان يقول الفرنسيون ـ بعد ان اتهم علماءهم بالمغالطات ـ: «ان المشابهات والاختلافات جزء من «الادب المقارن العام» ودراسة التأثيرات الواضحة بطريق الترجمة هي «الادب المقارن الخاص» وبذلك ينتهي الاشكال وتحسم الاختلافات القائمة على جانبي الاطلسي !» .
ان المدرسة الفرنسية لا تنكر التشابهات والاختلافات لكنها لا تعدها اساسية بل نقطة انطلاق لكشف التأثيرات والاقتباسات مثلما اوضحنا ذلك نفاً . فلا داعي اذن لاقتراح الدكتور خلوصي في وجود نوعين من الادب المقارن .
(١٦) د . صلاح فضل ، تاثير الثقافة الاسلامية في الكوميديا بالالهية لدانتي ـ دار المعارف ـ القاهرة . ١٩٨٠

(١٧) المصدر السابق ص٤ البطعة الاولى ص٢١

(+) هذا الكتاب ليس لقدامة بن جعفر ، كما توهم الباحث ، انما هو منسوب اليه .
(١٨) د . صفاء ، المصدر السابق ص٨
(١٩) انظر : شارل سالفرانك ، رحلات الحب في الشرق والغرب ـ ضمن كتاب : الاسلام والغرب ١٩٤٧ ص٩٢ ـ ١٠٧ وانظر ايضا : هنري بيرس ، الشعر العربي الاندلسي المصدر السابق ص ١٠٧ ـ ١٣٠ النسخة الفرنسية .
(٢٠) د . صفاء خلوصي المصدر السابق ص٨
(٢١) لسان العرب ، مادة «بين» المجلد «١٣» ، طبعة صادر ، بيروت ١٩٥٦ ، ص٦٦
(٢٢) د . صفاء خلوصي المصدر السابق ص٢٢
(٢٣) تاج العروس مادة وفر .
(٢٤) لسان العرب مادة وفر .
(٢٥) د . صفاء خلوصي، المصدر السابق ص ٢٧ ،
(٢٦) المصدر نفسه ، ص٥٣
(٢٧) المصدر نفسه ص٣٩
(٢٨) المصدر نفسه ص٤٠
(٢٩) المصدر نفسه ص٤٣
(٣٠) المصدر نفسه ص٥٤
(٣١) المصدر نفسه ص٦٩
(٣٢) د . مصطفى جواد ، قل ولا تقل ، ص٧٦ ـ ٧٧

الواقعية الشعبية في «النيل ينبع من المقطم»

د . عبد المنعم تليمة

يسعدني ان اسلك نفس السبيل ، الذي اسلكه ، مع كثير من كتابنا وشعرائنا ، عندما اجد نفسي في موقع ، استطيع فيه ان اتحدث ، في صدر التقديم ، لمجموعة قصصية ، او ديوان شعري ، عن مجمل عمل الكاتب .

وكاتبنا رجل يمارس الكتابة الادبية والوجود في الحياة الادبية منذ ربع قرن ، لذا ارى ان هذه الوقفة ضرورية ، للاشارة الى عمل فؤاد حجازي الادبي في مجمله .

فالكاتب في عصرنا ، لا يستطيع وحده ان يحمي حقوقه الادبية ، وان يذيع في الناس عمله . ولذلك فمن حقائق هذا العصر الذي نعيش فيه ، التآزر بين الكتاب والروابط الادبية والجمعيات والتجمعات والنقابات الخاصة بهم ، والاتحادات وما الى ذلك . وعلى كاتبنا فؤاد حجازي هذه الحقيقة ، واخذ على عاتقه ، ما يمكن ان يسمى بإنشاء حركة كاملة في إقليم المنصورة . وترددت اصداء هذه الحركة في كثير جداً من اقاليم بلادنا ، وفي بعض الاقطار العربية .

وإذاً فلابد لمقدم فؤاد حجازي ، ان يشير الى هذا الامر . فهو من اعلام كتاب الاقاليم ، وصاحب جهد اساسي في هذا الامر ، نعتز به ، ونحييه بين حين وآخر ، عندما تتاح لنا الفرصة لهذا . ايضا لابد ان اقف وقفة سريعة ، عند ما استطيع تسميته بالواقعية الجديدة ، وان شئت تسمية ، ربما تستفز بعض الناس ، اسميها «الواقعية الشعبية» الواقعية كما عرفها جمهور القارئين ، وربما بعض الكرام الكاتبين ايضا ، منذ ٢٠ او ٢٥ سنة كانت جهيرة الصوت ، وكانت عالية الاداء . وفي بعض نواحي ادائها كانت صاخبة . وجيل فؤاد حجازي ، الذي جاء بعد جيل الرواد ، استطاع ان يضع يده على هذه المثالب ، وان يحاول ان يتجاوزها ، فيضرب بسهم وفير في صياغة الواقع صياغات جمالية في قصصه القصيرة وفي اشعاره ، وفي اعماله وتجاربه المسرحية والروائية ، وما إلى ذلك من ابداعات ، غير صاخب ، ومخلص كل الاخلاص لواقعه الذي يعيش فيه .

هذه التنويهات ، كانت ضرورية في الحقيقة ، لتقديم عمل لهذا الكاتب ، الذي شهد الجيلين ، جيل الرواد ، ويشهد الان جيلا جديدا ، يحاول ان يحتضنه وان يثبت خطاه وان يقدم اعماله . نظن ان فؤاد حجازي من المخضرمين ، شهد الامرين جميعا ، امر الريادة وامر المعاصرة .

في هذه المجموعة «النيل ينبع من المقطم» ادعي لنفسي انني على صلة متينة بعمل فؤاد حجازي . اتتبع اعماله وادون لنفسي ملاحظات على هذه الاعمال . وفي هذه المجموعة ، اراه يتجاوز اعماله السابقة ، بخطى واسعة جدا . ابتعد بكثير جدا عن اللغة المباشرة ، الى كثير جدا من الاداء اللغوي المعتد به ، كمستوى ادبي في التعامل مع اللغة ادبيا وفنيا . في هذه المجموعة تسود هذه اللغة الباحثة عن الدلالات اللغوية المباشرة نعم والمتجنبة للمستويات الرمزية وللصور المجازية صحيح ولكنها اللغة الادبية التي هي ذخيرة ادبنا الحديث في مجمله . هو يواصل اعمال الكتاب من جيل الرواد في الاداء اللغوي ، ولا يوغل في تلك التشكيلات اللغوية ، التي ربما كانت فتوحا من ناحية التشكيل الشكلاني او الشكلي ، ولكنها لا تفيد في صياغة قضايا بعينها . ولا تفيد في تقدم المبدا الجمالي للقصة ، او الاسس الجمالية للنوع الادبي الذي يمارسه الكاتب . هنا نجد فؤاد حجازي يتجاوز نفسه . في بعض اعماله السابقة نجد اعمال اللغة في ادائها مقبول فنيا ، ولكنها ادنى الى لغة الاداءات الاعلامية . في «النيل ينبع من المقطم» وفي اعمال سبقت هذا الكتاب مباشرة ، في تطوره الاخير ، في السنوات الاخيرة ، جنح الى الاستفادة من الاداءات اللغوية المعتدة لدى نقاد الادب ، والذي يتتبعون بدقة تطور ادبنا الحديث من خلال اعلام كتابنا . واذا استلهمت مناخ مجموعة «النيل ينبع من المقطم» ربما اقول انه يعكس صورا للاداءات اليومية الجديدة للانسان المصري اليوم ، في الحياة العادية لانسان مصر في السنوات القريبة الماضية ومن الواقع الحالي . يعكس هذه الاداءات ، فيخرج منها ، لا اقول احشاء المجتمع ، وانما اقول حقائق المجتمع الاساسية ، بصورة فنية مقبولة . واحب ان اشير ان التنازع الموجود في هذه الاداءات للانسان المصري ، كما عكسته قصص هذه المجموعة ، هذا التنازع موجود في الادب العالمي كله ، وهو تنازع الخير والشر . ولكني لاحظت للوهلة الاولى في بعض القصص ان هذا التنازع القائم في ممارسات الانسان المصري اليومية ، واداءاته في الحياة الجديدة ، والانقلابات الخطيرة ، في سلمنا القيمي والخلقي . هذا التنازع بين الخير والشر فيه قدر لا باس به من النقاوة . من نقاء الخير تماما ونقاء الشر تماما . وسبق ان نوهت بهذا في عمل سابق للكاتب وهو مجموعة «الزمن المستباح» في بعض قصصها ، ولكن كان على تجادل آخر ، او تنازع آخر ، هو تنازع بين الغنى والفقر ، بصوره ايضا ، حملت قدرا من مثالية النظرة ، الى غنى كامل وفقر كامل ، وان الفقير فقير والغني غني ، وان التنازع بينهما ، بصورة فيها قدر من خيرية الكاتب ، ان صحت العبارة . هو ينتصر طبعا للخير ، ينتصر للفقراء ، لكن كان المآخذ ولا يزال ، هذه النقاوة لا يعرفها الواقع الحقيقي .

لكن هذه الملحوظة ، بصدق وامانة ، تتوارى بجانب ما يلي من ملاحظات عامة على المجموعة . الاحظ من ناحية القص والحكي موهبة عالية . فعلا قارىء المجموعة يحس ، بقاص صاحب موهبة عالية . ولكني احس بذات الوقت ان هذه الموهبة محاصرة بعوالم محددة ومحدودة . عوالم ، ممكن للكاتب ان يحتج علينا بانها هذه هي

العوالم التي اراها واعايشها ، ويعايشها الملايين من المصريين الراهنين . ولكنني اقول ، ردا على مثل هذا الاحتجاج ، ان الكاتب بخياله يفجر عوالم اخرى ، لا تفارق العالم الواقعي الموجود ، ولكنها توازيه رمزيا وتدل عليه .

لو ان الكاتب ربط موهبته القصصية ، المؤكدة ، العالية ، او دخل بها الى عوالم متخيلة للواقع الماثل ، لكانت ابرح من هذا بكثير جدا ، لان هذه الاداءات الموفقة ، وهذه القصص الناجحة في هذا الكتاب ، هي ثمرة جهد دؤوب لسنوات طويلة ، وجهد ممتاز توج اعمالا كثيرة في القصة القصيرة والرواية . اريد ايضا . والاستاذ فؤاد في منتصف العمر ، ولو انه يكتب منذ ٣٠ سنة ، ونريد ان نفتح امامه سبلا جديدة ، مع تحيتي لهذا المنجز الذي انجزه .

واشير الى مجموعة من الامور ، ذات الطابع التقني ، مرتبطة بمستوى فكري اود مناقشته . سبق ان اشرت الى البحث عن الدلالات اللغوية المباشرة ، مع الاعتماد والمستوى الفني والادبي للغة ، لابد ان اشير ايضا الى حيوية الحوار ، بما يقرب بكثير جدا ، في بعض القصص ، الى الحوارية المسرحية واشير ايضا الى ان معظم هذه القصص ، فيها كثافة اللحظة القصصية القصيرة ، لانها لا تجنح بالشخصية ، الى اجزاء متطاولة من حياتها ، او الى حوادث متطاولة زمنيا ، وانما ، مع تعدد شخوص هذه القصص ، وهي قصيرة جدا ، الا ان كل هذه الشخوص ، تدور حول بؤر درامية ، تحقق كثافة اللحظة واللقطة ، التي نتوخاها في القصة القصيرة . وهنا اريد ان اربط شيئا فكريا بشيء جمالي . ان الانسان في هذه القصص ، ان لم يكن في جميعها ، ففي معظمها ، محاصر ، ومقهور ، ومهان ، واربط هذا بتنازع الخير والشر ، مع ما سميته انا بالاداءات الجديدة ، في حياتنا الواقعية ، التي افلح الكاتب فلاحا بعيدا في تشكيلها في قصصه . ويغلب في هذا الامر ان واقعيينا الاوائل ، كانوا باستمرار ، يغلبون الخير بطريقة ، كمسك الختام في الفيلم المصري الذي ينشد النهاية السعيدة . باستمرار الخير في ناحية ، والشر في ناحية ، ولابد من النهاية الساطعة جدا التي ينتصر فيها الخير . هنا هذا الامر غير موجود بالقطع ، في جميع قصصه ولا توجد الملامح الاولية ، مما سُمي بالواقعية في الجيل الماضي . لكن هناك شيء اخر ، لابد ان ننتبه اليه ، وهو ان انحياز المؤلف الى عوالم المهانية والفقراء الذين يقاسون الحياة ، هل عليه ، في قليل من قصصه ، مسحة من التشاؤم ، انعكست على الابنية الجمالية .

في الاداء التشكيلي ، يهمني بالدرجة الاولى ، اقتدار الفنان تشكيليا في اداء ما يريد . والمبدأ الفكري لديه ، ولدى اي انسان اخر ، بسيطر . والانسان العادي ، الذي يوجه سلوكه ، هو تصوره للعالم ، وتصوره للآخر ، وتصوره للخير والشر . وكاتبنا راى ان الانسان الذي يعاني ، في نهاية الامر ، لصالحه ، لكن مع كثير من التخرج عنده ، وخشية ان ينتصر الشر . كم من التشاؤم ، رهيف ، وخفيف ، لو لا خطة المؤلف ، لامكن ابتكار معالجات جديدة ، تجعل هذا الانسان ، يواجه ، وباسلحة متعددة ، ينتفض منتصبا في وجه الشر .

ولا يفوتني انوه بقصة «العملية» . اداءات ممتازة جدا ، ونهاية ممتازة فعلا . كل هذه التهيئة ، وكل هذا الاهتمام بالمريض .. والمريض غير موجود ، كالذي يبحث عن قطعة سوداء في ليلة ظلماء ، فكانه يريد ان يقول ، ان صاحب الامر غائب ، وان هذه الامور مظهرية جدا ، وشكلية جدا ، لانها لم تقم على تشخيص المرض اصلا ، سوف تعمل كذا وكذا تهيئة عريضة جدا يقولها الطبيب دون ان يشخص المرض ، ودون ان يكون المريض موجودا .

هذه القصة اعجبتني جدا ، ولكن اذا انتقلنا الى غيرها . قصة في «الوحل» مثلا . الطين من السيولة والكثرة ، بحيث يطبق على الشخصية ، ويملأ الافق . وهذا المشوار الطويل ، القاسي ، في ليل بهيم ، ثم في آخر القصة «ولم يجدهم» . هي قصة موفقة جداً رغم مسحة التشاؤم الاخيرة ، وقصة موفقة اخرى وهي «المكالمة» . البطل مصر على المكالمة رغم كل الاحباطات ، ولكن المؤلف عدل هنا مسالة الاحباط ، كانه يستلهم البطل التراجيدي القديم ، الذي يعرف سلفا انه مهزوم لا محالة ، ولكن نبالته ، تتحقق من الصمود لآخر لحظة ، حتى لو ايقن من الهزيمة . تنبهه المؤلف ، جعله يتدارك الامر في غير ذلك من القصص .

واقول على اشتباه التشاؤم الخفيف ، انه محق ، عندما صدر عن الواقع كما هو . هذا واقع واقعي لو صحت العبارة . لكن ، لو تدخل المؤلف ، بان يستنفر فعالية الانسان . لان الواقع طبيعة وبشر .. من في النهاية الذي يسيطر .. من السيد في النهاية .. البشر وحتى في التنظيم الاجتماعي ، لون من القهر والضرورة ، خارج الانسان . يوجد قهر اجتماعي في كل مجتمع ، منذ بدء التاريخ حتى اليوم . على الفنان ان يلمح ، ويشير الى فعالية الانسان في مواجهة هذا القهر . والفعالية لا تكون بان انتصر له ، وانتصر به على طول الخط ، وباصغر الوسائل . ولكن على الكاتب ان يستحدث الوسائل بتمهل وتامل .

وينبغي ان اقف عند القصة العمدة . القصة الاساس في هذه المجموعة . قصة «النيل ينبع من المقطم» ، فلا يمكن للراصد ، أو للناقد ، لهذه المجموعة ، الا يقف عندها . لابد من وقفة خاصة ، لان هذه القصة ، هي قضية الوطن ، الذي يستكثر ان ينبع من غير ارض مصر ، فيرى له منبعا من المقطم ، ويستكثر ان يصيب في غير البلاد ، في البحر الابيض ، فيريد له مصبا ، فيصب في بحيرة المنزلة . هذا من الظاهر ، لكن جوهر المسالة غير هذا تماما . غير هذا بكثير جدا . فهذه قصة من انضج القصص . ايمكن ان يكون المنبع والمصب الحياة والغاية منها ايمكن ان يكون هذا الامر انتاج الحياة بما يشمل من عمل انساني ، وجود بشر يعملون ، واستثمار هذا العمل بشكل قهري ، او بشكل اسود ، او بشكل عادل ، او بشكل .. او بشكل . في الواقع ان القصة تحتمل هذا الامر ، القصة تتحمل هذا التخريج ، حتى لو قال لنا الكاتب غير ذلك ، لانه نحن احرار في قراءة القصة كما نريد . ارى .. ان هناك توفيق كبير فعلا في التفتيش عن غايات الامور ، وحقائق الامور . ان هذا التفتيش وفق توفيقا رفيعا ، عندما دارت محاوره حول مصدر الحياة ومصدر الانتاج ومصدر العيش وهو النيل . ثم استهوال ان يكون هذا المصدر منه غير البلاد ، وان يصب في غير البلاد . فهنا اقول ان الجماعة المصرية على الارض المصرية وقضية انتاجها لحياتها ، وما يذهب اليه هذا الانتاج ، كيفية توزيع هذا الانتاج ان صحت العبارة ، المستعارة من المعيار الاقتصادي . وربما ذهبت الى ابعد من هذا ، فاقول ، انه يبدو في ظاهر الحياة البشرية ، بمعاناتها الفذة ، يبدو ان كل شيء في صالح الانسان ، بينما واقع الامر ان كل شيء ضد الانسان . وهذا مغزى ابعد .. او قراءة ابعد لهذه القصة .

■ د . علي جواد الطاهر







● فصول

مضى العدد الثالث من المجلد السادس على انه الجزء الاول من «جماليات الابداع والتغير الثقافي» متضمنا مواد قيمة مترجمة الى العربية . ويجيء العدد الرابع من المجلد السادس جزءا ثانيا . متضمنا مواد متفاوتة القيمة لكتاب عرب وتحتل مقالة عزت قرني مكان الصدارة ـ بحق ـ من العدد بعنوان : «الابداع الفلسفي وشروطه ـ نظرة الى المحاولات واستشراف للمستقبل» (ص ١١ ـ ٢٦) جدير بالقراءة والتأمل والاقتباس والابداع الفلسفي لديه رؤية ومبادرة وتجديد : ـ

«... ولن نتوقف هنا عند الشهور بين العموم من ان الابداع هو ضرب من النعمة او هو موهبة ، وما يقابل هذا وذاك من الاهتمام بالجهد وبالتدريب الى درجة او اخرى ، ولاعند المصطلحات التي تدور حول «الابداع» وتصاحب الحديث عنه ، من مثل الذكاء والنبوغ والابتكار والاختراع والخلق والعبقرية : وانما نريد ان نقصد مباشرة الى فكرة «الرؤية» . فالابداع رؤية بمعنيين : احدهما عام : والاخر ضيف فالابداع رؤية من حيث هو ادراك وهذا هو المعنى العام ، ولكنه على الاخص ادراك نافذ : وهذا هو المعنى الضيق للرؤية الابداعية .

ومن حيث هو ادراك فانه في المحل الاول ادراك للكل : اي ادراك كلي لموقف ما ، اياما كان المجال . ويعني هذا ـ اول ما يعني ـ ان يكون هناك سيطرة على تفصيلات الموقف ، مع بروز الكل في الوقت نفسه . ويكون الكل المقصود هنا هو «كل العلاقات» اي العلاقات بما هي مجموع متسق يكون «كلا» .

وهو يعني ـ ثاني سايعني ـ ان فعل الابداع بوصفه «رؤية» يتقدم على هيئة اعادة تنظيم لعناصر الموقف ؛ فلا يكفي ادراك الموقف والسيطرة على تفصيلاته وادماجها في كل : فالاهم من ذلك هو تعدي القائم واعادة تنظيم العناصر ؛ وهو مايكون ابرز سمات الابداع على الاطلاق . بعبارة اخرى ان جوهر فعل الابداع هو اعادة تكوين الواقع ؛ وهو ماينتهي الى تغيير النظرة الى الكون ، على اي معنى تفهم به كلمة «الكون» هذه .

... اما عن الابداع «من حيث هو مبادرة» ... يعني ان الفكر هو دائما استجابة لفعل من اجل الوصول الى هدف ما (...) ... و «الابداع من غير التجديد والتجديد الجوهري . والواقع ان المستوى الاول التجديد هو الاتيان «بالمختلف» ... اي التجديد من حيث هو اعادة تنظيم الوقف بما يؤدي الى رؤية جديدة للكل ، او للتكون ...» .

وبعد ان ينتهي الاستاذ عزت قرني من «ماهية» الابداع من حيث هو «رؤية» و «مبادرة» و «تجديد» ، يتحدث عن عوامل الابداع ، والصعوبات في طريقه ضمن الماهية ينتقل الى «وضعنا الفلسفي» : «يمكن ان نوجز الوضع الفلسفي المصري القائم بكلمة واحدة ، هي : الضياع ... عدم تحديد الهوية المصرية ؛ وعدم معرفة الاهداف العامة للمجتمع ، « ... الضياع في القرب ... والضياع في التراث ... والضياع على مستوى برامج الفلسفة في الجامعات ... ومظهر التزييف أي الزعم بأن هناك «فلسفة» ما للنظام السياسي كما رأينا في حقبة الستينات ومن ثم الزعم بانها فلسفة مصر كلها ، كتبها بعض «الايديولوجين» ناقلين لها من بعض الكتب المدرسية من هذا المذهب او ذاك ...» . ثم تحدث عن الاصول التاريخية لهذا الضياع لينتقل الى الفقرة الثالثة الاساس من بحثه : محاولات الابداع في مصر ، وميزها اثنين فقط «من المؤلفين الاحترافيين الذين حاولوا قصدا تقديم مذاهب «جديدة» على من كانوا يؤملون ، وهما يوسف كرم (توفي عام ١٩٥٩م) ، وعثمان امين (توفي عام ١٩٧٨م) ... لينتقل الى الفقرة الرابعة وهي شروط الابداع الفلسفي المصري ـ بعد نبذ بديل الذوبان في الاتجاهات الماضويه . ونبذ بديل التبعية للغرب ليكون البديل المطلوب «هو الضد الكامل للتبعية ؛ فيه نكون نحن (...) ونكون في النهاية قادرين على قيادة ... انقاذ الانسانية وبني الحضارة الغربية ذاتهم من عدوان الحضارة الغربية ، ومن اتجاهاتها نحو افساد حياة البشر ...» .

المقالة مهمة ناضجة واعية تدل على ماللاستاذ عزت قرني من علم وفكر واخلاص وحرص على «الشخصية» من الضياع ووعي بأمراض الفكر العربي الذي نهيم به وندعي التجديد بنقل تجديدة والابداع بنسخ ابداعه !!

ياحبذا لوزاد وفصل واخرج المقال في كتاب ـ او كتيب .. ويمكن ان يتسع حديثه عن الابداع الفلسفي الى خطوط من ابداع الفكر الادبي ... والابداع الادبي نفسه .

مع ملاحظة واحدة (في الاقل) هي استعماله كلمة «امة» التي صارت مصطلحا .. فصحيح ان الامة في الاصل : الجماعة ، وصحيح كذلك ان العرب المحدثين استعملوها في مطلع القرن العشرين (خاصة) بمعنى قطري او بمعنى الجماعة من الناس في قطر من الاقطار وبلد من البلدان فقالوا : الامة المصرية ، وكرروها ، وقالوا كذلك : الامة العراقية وهم يريدون في ذلك ماصار اليه مدلول شعب ، الشعب المصري ، والشعب العراقي ، ثم ما صار اليه مدلول قطر ، القطر المصري ، والقطر العراقي ..

اما كلمة «الامة» فقد اتسعت وتحولت من معنى «الجماعة» و «الجامعة المحدودة» بقطر من الاقطار الى الجماعة بالمعنى الاوسع الذي يعم عدة اقطار وصارت تعنى الامة العربية كلها في مصر والعراق وفيما سواهما من اقطار مناظرة ... وهي بذلك قرينة ما صارت اليه «القومية» بعد ان تطورت من كلمة «القوم» ..

أريد ان اقول ان للاستاذ عزت قرني رأيا ان «الابداع الفسلفي لايتم الا في اطار ثقافة امة تعي ذاتها، ولكنه عاد بمصطلح «الامة» الى مالم يعد فيها فعد مصر امة فقال : «ان الامة ... هذه الامة هي مصر» (ص ٢ في العمود الثاني) فما ضره لو وقف بين احد اثنين : القطر (ليكون مصريا) والامة (ليكون عربيا) ـ واذا تركنا كل شيء يبقى المصطلح مصطلحا والاستاذ قرني اعلم بقيمة الدلالة الاصطلاحية .

ولو اردنا اطالة المناقشة للاحظنا عليه انه

حين اختار اثنين من الذين حاولوا في مصر «تقديم مذاهب جديدة» كان هذان الاثنان : يوسف كرم وعثمان امين . واذا كنا لانعرف جيدا جذور عثمان امين خارج مصر فاننا نعرف جيدا الجذر اللبناني ليوسف كرم .. وعلى هذا فيوسف كرم من امة (عربية) هي اوسع من الامة التي جسدها الاستاذ قرني (المصرية) ـ واخشى ان يكون قد استعمل كلمة «قومية» بالمعنى الذي استعمل فيه كلمة «الامة» ينتظر الفقرة (٨٠) .

× × ×

وفي العدد : جماليات الابداع العربي . جدلية الجنون والابداع . جماليات الابداع بين العمل الفني وصاحبه . جماليات الحساسية الجديدة . قص الحداثة . نشأة الرواية . حديث عيسى بن هشام . المسرح والشعر . «الارض» و «زينب» مدخل الى السيميوطيقا . المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي . الابداع الادبي في «الجنوبي» كتاب الف ليلة وليلة في ضوء النقد الفرنسي المعاصر . التحليل البنائي للقصيدة الجاهلية . المنهج الاسطوري في تفسير الشعر الجاهلي . الرواية المصرية وصورة المرأة (١٨٨٨ ـ ١٩٨٥) . كشاف المجلد السادس .

وهكذا نرى الجزء الثاني دون الجزء الاول ، وانه لم يلتزم بالاساس الذي قام عليه من «الابداع» ثم لم هذه «الجماليات» التي تسبق الابداع في الجزءين ؟ ! والمفروض بالمجلة ان تربي الدقة في المصطلح !!

سيكون المحور القادم من مجلة فصول : الشعر العربي الحديث ، وسيكون من محاورها القادمة : قضايا المصطلح الادبي ، النقد العربي الحديث .

ونعود الى العدد الرابع من المجلد السادس (يوليه ـ سبتمبر ١٩٨٦)

ونقول : جميل ومناسب ان يستشهد الباحث الحديث بنص قديم ، ولاسيما اذا كان ذلك النص شعرا ، وكان الشعر لابي الطيب المتنبي ، ولكن الاجمل والانسب ان يأتي الشاهد في مكانه وبمعناه .. اقول هذا بصدد مقالة الدكتورة نبيلة ابراهيم : قص الحداثة حين قالت (ص ٩٩) :

«وليس التعبير عن انقسام الذات على نفسها بالامر الجديد ؛ فمن قديم جهر شاعرنا المتنبي باحساسه المرير بانقسام ذاته عندما قال :

«إذا ما الكأس ارعشت اليدين
صحوت فلم تحل بيني وبيني»

فاقول ان المتنبي لم يعبر بهذا البيت عن انقسام ذاته لان ذاته لم تنقسم ولم يردلها ان تنقسم ، وليس الموضوع موضوع ذات وانما هو موضوع الخمر ومن شأن الخمر ان تضعف العقل او تذهب به والمتنبي لايريد الخمر لان يريد ان يبقى صاحيا .

ويقول ديوان المتنبي :

دخل على علي بن ابراهيم التنوخي فعرض عليه كاسا فيها شراب اسود فقال ارتجالا :

إذا ما الكأس ارعشت اليدين
صحوتُ فلم تَحُل بيني وبيني
هجرت الخمر كالذهب المُصفّى
فخمري ماء مُزنٍ كاللُّجين

ويقول الشرّاح : «وقوله بيني وبيني اي بيني وبين عقلي يقول : غيري يشرب الخمر حتى ترتعش يداه سكرا ، اما انا فاني ابقى على صحوي اي لااشربها حتى لاتحول الكأس بيني وبين عقلي ...»

ان ذات المتنبي .. وعلى اية حال فهنا البيت ـ لم تنقسم وان المتنبي لم يجهر باحساسه المرير بانقسام ذاته . ان لم يبلغ ـ مابلغ بطل قصة سليمان فياض (القرين) بأن رأى نفسه ـ في المراة ـ شخصا اخر ... لايعرفه ... كل ماأراده حين رفض الشراب ان يبقى صاحيا محتفظا بعقله كاملا .. ولايشترط في الشراب ـ حتى لو شربه ـ ان يقسم له ذاته ، ويريد المتنبي رجلا اخر لاصلة له بالمتنبي ....

ان انقسام الذات الذي تريد اليد الكاتبة الفاضلة مرض نفسي كم كنا نود لو ذكرته مصحوبا باسم الغربي ، اما السكرفشيء اخر ، وليست الحال التي يؤول اليها الشارب بمرضية هذا الى ان المتنبي لم يشرب ولم تنقسم ذاته .... وحذار من التسرع البنيوي وتعميماته .

● بيت الحكمة

مجلة مغربية للترجمة في العلوم الانسانية (فصلية مؤقتا) ، المدير المسؤول ، رئيس التحرير : مصطفى المسناوي ، العنوان ص . ب 7084 ، الدار البيضاء (02) .

خصصت ملف العدد الرابع من السنة الاولى (يناير 1987) لكلود ليفي شتروس ، «ابرز وجوه المدرسة البنيوية ، في مجال الانثروبولوجيا على الخصوص» ، مؤلف «دراسات ميثولوجية» ، و «المدارات الحزينة» ، و «الانثروبولوجيا البنائية» .

ولد كلود ليفي ـ شتروس سنة ١٩٠٨ من عائلة يهودية وتدرج حتى صار «استاذ كرسي الانثروبولوجيا بالكولج دوفرانس» .

ونلاحظ ان المجلة تتفق مع المشرق العربي في اختيار لفظة «البنيوية» وليس «الهيكلية» ، وانها اختارت الموضوع بدلا من الثيمة (Th'eme) (ص ١٠٩) .

تذكر المقدمة التعريفية (ص ٤) ان شتراوس ولد في بلجيكا ، ويذكر مؤمن السميحي (ص ١٢٤) انه ولد بفرنسا ـ فمن نصدق ؟ ان السميحي ينطلق ـ فيما يبدو ـ من كتاب شتراوس نفسه ، كتاب «المدارات الحزينة» .

ولايكاد يخرج ماجاء عن ستراوس في الانثروبولوجيا الى الادب او النقد الادبي ، وان وجد شيء فلا يخرج عن «نظام اللغة» .

وفي العدد دراسة ، خارج الملف ، هي دراسة تزفيتان تودوروف عن الناقد الكندي نور ثروب فراي ـ وهي تدخل في الميدان الادبي .

ونذكر ان هذه الدراسة (المقالة) سبق نقلها الى العربية الدكتور سامي سويدان ضمن الكتاب الذي ترجمه عن تزفيتان تودوروف بعنوان «نقد النقد» و صدر في طبعة بيروتية واخرى ـ عنها ـ في طبعة بغدادية . والمترجمان عمليان متقاربان وان بدت لغة سويدان اكثر انسيابية وسلاسة ، وقد تخلص سويدان فيما تخلص منه من غرام اخواننا المغاربة ـ على غير سبب ـ من كلمة «التموضع» (ص 145) و «وتتموضع» (ص 156) فقال سويدان «موقع» (٩١ ، ٩٩) ـ وبالمناسبة ان كتاب نقد النقد في ترجمة الدكتور سامي سويدان جدير جدا بالقراءة وفيه نقاط لابد من اخذها عن بنيوي لم يعد بنيويا ، او بنيويا مراهقا (في الاقل) .

● إبداع

ابداع مجلة «الادب والفن» تجد فيها الادب من حيث هو «كلام» ولاتجد فيها من الفن الا ذيلا تشكيليا ، وليكن ، ويبهت المرء ازاء هذا العدد «الهائل» المتنوع من الشعراء والقصاصين والنقاد (المتابعين) ، اكل هؤلاء في مصر ونكرر الحديث عن ازمة الشعر ، وازمة القصة ، وازمة النقد ؟ اجل هؤلاء كلهم وعشرات ومئات غيرهم في اعداد اخرى من هذه المجلة ، وفي مجلات وجرائد اخرى ... والادب في الازمة لان الازمة لاتعني هنا الشحة في المظهر ولكنها الشحة في المخبر ، في الجوهر . وتقرأ وتقرأ اذا اتسع وقتك تقرأ كلاما وكلاما من حروف وجمل .. وحبر على ورق فتأسف مرة على الورق وتأسف مرة على الورق وتأسف مرارا

على ان يكون هذا من الادب وان يصدر باسم «الابداع» لا ، لاياسادتي لاتمتهنوا مصطلح الابداع ، انه مدلول عظيم .. وان مانقرؤه من شعر ليس بشعر ومن قصص ليس بقصص ومن نقد ليس بنقد لايمت الى الابداع الا بمقدار مايمت النقيض الى نقيضه .

ويزداد الاسف ان ترى احد عشر «علماء» يشرف على تقديم هذا الابداع الذي يوحي لصاحبه بأنه مبدع وقد يغرى قارئا ساذجا بانه يقرأ ابداعا ـ يزداد الاسف ان تقرأ في صدر المجلة ـ مجلة ابداع ، ولا ادري لم اختير هذا الاسم دون ملايين الاسماء الممكنة ، مثل تجارب وتمرينات ، ومثل محاولات ، ومثل للمبتدئين فقط ، ومثل ... ومثل ... ان الابداع ياسادتي «الاحد عشرة مصطلح ضخم اجلكم ان تجهلوا عمقه ، وتتسهلوا في غورة ...

وهؤلاء هم الاحد عشر ـ وهم محترفون ولاشك ، ولكن النقاش هنا في موضوع «الابداع» وما تضم مجلة يشرفون عليها من حبر على ورق ، الاحد عشر محترمون ـ دون شك ـ وهم :

د . سمير سرحان . د . عبدالقادر القط . سامي خشبة . عبدالله خيرت . نمر اديب . سعد عبدالوهاب . عبدالرحمن فهمي . فاروق شوشة . فؤاد كامل . يوسف ادريس . واحجم عن ذكر الحادي عشر زيادة في الاحترام والتقدير الشديد فقد فارقنا نعمان عاشورا مودعا بالاسى الشديد «يوم الاحد ، الخامس من ابريل ١٩٨٧ .

أمُل صادقا ان تأخذ اللجنة المشرفة على اصدار «ابداع» كلامي مأخذ الجد والنصح والغيرة والحرص على اللجنة والكاتب والقارىء والادب «والابداع» ، ومن ثم هي بين احد امرين ان تغير اسم مجلتها او ان تغير مادتها ، تغير الاسم نحو الاسوأ ، وتغيير المادة نحو الحسن والاحسن ... ثم لم لاتصدر على شكل جريدة اذا ارادت الى تدريب «الشباب» فقط ، وعلى شكل مجلة فصلية اذا ارادت ان تقيم عملها على اختيار الجيد والبحث عن الجيد .

الخلاصة ان مجلة اسمها «الابداع ـ مجلة الادب والفن» يجب ان تكون عند عنوانها والا ... وازاءها لتبدأ سنتها السادسة مايكفي من الشهور للتفكير الجدي ... العلمي ...

ترى ما الذي جرى لعالمنا ، ما الذي جرى لمصر ، كان «الزيات» وحده يصدر مجلة ابداع يسميها «الرسالة» وعشرة يصدرون مجلة يسمونها «الابداع» واولى ان يبحثوا عن اسم اخر وان يتدارسوا الامر !

○ في العدد الرابع من السنة الخامسة (ابريل ١٩٨٧) يقول عبدالله خيرت «في الفترة الاخيرة صدرت بعض الكتب التي جعلت من شعر صلاح (عبدالصبور) او مسرحه او ارائه موضوعا لها ، ومن هذه الكتب «الرؤيا الابداعية في شعر صلاح عبدالصبور» ـ ولعلها الرؤية ـ للاستاذ محمد الفارس ، و «التراث في مسرح صلاح عبد الصبور» للاستاذ محمد السيد عيد ، وكتاب صغير ولكنه مهم جمع فيه نبيل فرج حواراته مع الشاعر على امتداد عشر سنين (...) ولكن الجديد الذي نحاول قراءته اليوم (...) دراسة اكاديمية اشرف عليها الدكتور عز الدين اسماعيل زميل صلاح ... والمؤلف هو ... محمد بدوي ، وهو شاعر من جيل السبعينات ، اي من هؤلاء الشعراء الذين يشكل شعر صلاح وحجازي وغيرهما من الرواد الاوائل تراثهم الاساسي» صدر الكتاب باسم «الجحيم الارضي : قراءة في شعر صلاح عبدالصبور» صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ ـ وماعهدنا بالبحث الاكاديمي ان يستسيغ عنوانا مثل «الجحيم الارضي» ويقبل ان يكون «قراءة» فقط ! اما ترى مصري تمنح صلاح عبدالصبور حجما اكبر من حجمه لسبب واخر ، ولفراغ في الساحة .

وفي العدد الخامس من السنة الخامسة (مايو ١٩٨٧) يتحدث سامي خشبة عن نعمان عاشور : «رحل نعمان عاشور بعد رشاد رشدي ، وسبقهما ، وتوسطهما رحيل عدد من فلذات أكباد الدراما المصرية من الجيل الذي تلاهما : ميخائيل رومان ونجيب سرور ومحمود دياب وصلاح عبدالصبور ، بينما تدفع عوامل وتطورات عامة وشخصية بالكثيرين الى الصمت الدرامي ، بل الصمت الإبداعي عموما (يوسف ادريس) او الى الهجرة الدائمة (الفريد فرج) .. بعد ان سكت سعد الدين وهبة دراميا ربما لانه لم يعد يستطيع ان يواكب التطورات بالدراما كما كان يفعل قديما او ربما لأنه قال بالقالب الدرامى كل ما كان يمكنه ان يقوله

من ، ثم لم يعد يملك مايقال الانثرا .. و سكة

توفيق الحكيم .. «دراميا» منشغلا بالتبشير الاخير ورسم الصورة الدنيوية النهائية للذات في عيون الاخرين ...

الان يبدو ان عصرا دراميا (ثقافيا ؟ !) قد انتهى بالفعل بعد ان توارى اول فرسانه وراء باب المالانهاية الذي اوصده خلفه (...) وبينما يجيد «الدكاترة» من مؤلفي الدراما الاكاديميين الاربعة : سمير سرحان وفوزي فهمي ومحمد عناني وعبدالعزيز حموده التحكم التكنيكي (...) فان مايبدو محققا هو ان العالم ـ المجتمع (الجمهور ، الاعلام ، عقلية الامة وروحها) لايهتم ولاينفعل بما يفعله هؤلاء الكتاب المجيدون (...) بمثل ما كانت تتجاوب به مع اعمال جيل نعمان ومن خلفه وجايله في الخمسينات والستينات . وفي الوقت نفسه لايبدو ان اقدام الشباب (الكهول ! ؟) من الكتاب الدراميين غير الاكاديميين ... : يسرى الجندي ، والسلاموني ، واحمد سويلم وشوقي خميس وفاروق جريده ومهران السيد ومحمد ابو سنه . هؤلاء ايضا ينتجون، أعمالا (...) مثل اعمال الكتاب الاكاديميين ، لاتستثير الاستجابة الساخنة من «روح الامة ولا من عقليتها» ...

المقالة قيمة جديرة بان تنقل كاملة ... وقد ربط الاستاذ خشبة بين ازدهار المسرح والديمقراطية وكون نعمان عاشور موهبة استوعبت منجزات الثقافة المصرية التي رضعها من اعمال توفيق الحكيم ونجيب الريحاني ... وعبدالرحمن الرافعي وطه حسين ... وبيرم التونسي ...» .

كنا نود لو فصل في موضوع «الديمقراطية» هذا ، واذا كان نعمان عاشور قد استوعب منجزات الثقافة المصرية قبله ، فلم لايرضعها عنه الذين اتوا بعده المقالة قيمة .. ولو كان محتوى المجلة من مستواها لامكن ان يقترب من مسماها في العدد قصة «الباكية» لديزي الامير ـ ترمز لموضوعها بشجرة نقلت الى غيرها مكانها الطبيعي من ضفة «النهر الذي اعتادت على اروائه لها» فضمرت وصغرت اوراقها ثم سقطت «الرمال تغطيها ، الريح لاتحركها ... تغيرت كل ملامحها .. لما رايت الحشرات تنخر جذعها ، عرفت انها ماتت» . وتبقى القصة ذهنا اكثر منها حياة ـ مع غزارة مايمكن ان يكون عليه الدافع الروحي ، وشرعية الدافع الفني الذي يريد ان يتخلص من المباشرة اليومية .

● كل العرب

في عدد ٨ تموز ١٩٨٧ حوار مع ادونيس يقول في طليعته : «اعتقد انني انجزت مالم ينجز شاعر عربي حديث ـ انا نرجسي هذا الرمان العربي وبجميع المعاني» وهو يرى انه لم يفهم ولم يدرس لانه يختلف عن اي شاعر وشعر اخر و «معظم شعراء العربية مندرجون في عالم من المعايير يمكن الدخول اليه بسهولة ، ولهذا فان نقد هم اكثر سهولة . اما نقد شعري فيحتاج الى ابتكار مفهومات جديدة واستخدام ادوات نقدية جديدة ، واعتماد وسائل جديدة لاكتشاف هذه العلاقات القائمة بين لغتي الشعرية والاشياء التي اتحدث عنها . واعتقد ان د . زكي نجيب محفوظ في دراسته المهمة عن «اغاني معيار الدمشقي» لمس هذه المسألة وجسد موقفه بحيرته ازاء شعرية المجموعة ... كيف يمسك بها ؟ كيف يدخل اليها ؟ كيف يقومها ؟ ..

وعدد الشاعر نقاط ضعفه فكان منها : «انني لااجرؤ حتى الان ان اقول شعريا في قصيدة تنشر ما اقوله بيني وبين نفسي» و «انني احاول ان اتصور اخر اكتب له ، وهذا يقودني الى تنازلات فنية» «يخيل اليّ انني لم اعد قادرا على كتابة اي شيء لا الشعر وحدة ، بل النثر ايضا ... دائما اشعر انني انزل درجة عما كنته» .

ويلاحظ ان ادونيس «يتهرب» عن الجواب كلما طلب اليه ذكر اسماء شعراء مبدعين اخرين واسماء شعراء شباب سعد بقراءتهم .

في العدد قصة «الشاهد» لعبد الستار البيضاني ـ لم تخل من هنات لغوية . ومن اخطاء العدد اللغوية (ص ٧٠) : «ان الامسية لم تتخلى عن ...» صحيحها بالطبع «لم تتخل» ولم يقع ذلك عن جهل وانما عن اهمال !

ونعود الى ادونيس ومنطلقاته ـ ولا اقول مغالطاته لانه لم يكن في حال مغالطة ـ ووقفته الخاصة عند الحدث او التنكر للحدث في القصيدة فيقول : «الحدث ليس مرجعا للقصيدة (...) القصيدة كمثل شهاب يخترق الحدث اي يستضيء من ويضيئه في ان ، لكن مرجعيتها ليست في الحدث ، بل في ذاتها . وكل قصيدة يمكن ان تدرس عبر الحدث او استنادا اليه تكون وثيقة لاشعرا ...»

كلام جميل .. عرفته اوربا (فرنسة) منذ اواخر القرن التاسع عشر ، وهو تعبير اخر لاحدى مقولات الرمزية ـ وليكن ، ونسأل اما خلدت على الدهر قصائد مرجعها الحدث ؟ اجل ، وما اكثر ذلك ، ولدى امرىء القيس والمتنبي وهما شاعران اعلن ادونيس اعجابه بهما . ثم من قال ان قصيدة ماتدرس عبر الحدث ؟ الحدث حافز ، ويدرس ـ حين يدرس ـ للاستنارة به والاستضاءه وليس من النقد فقي شيء ان يدرس الحدث لذاته ، كما ان دراسة قصيدة لذاتها غير واردة وغير ممكنة لانها لم تصر قصيدة بذاتها الا عبر الحدث .

ونعود الى مئات الشعراء المحدثين جدا والعرض القصائد التي سعت قصدا الى الاستضاءة بالحدث او استيحائه بمعنى ادق واوصل بكلمة SUGGESTION ـ وارجو الا تكون الكلمة قد صارت «عتيقة» . ترى اين هم ؟ واين قصائدهم ؟ ان الذي سلم على الزمن ـ مع قرب الزمن ـ قليل وقليل جدا ، وحسنا فعل ادونيس حين ذكر بودلير وابدى اعجابه به ـ فهل كان شعر بودلير من غير حدث ؟ من قال ان الحدث هو الشعر ؟ ومن قال ان الشعر بلا حدث ؟ ان نقل «الشاعرية» الى الحدث او نقل الحدث عن الشاعرية ضرب من المغالطة اقصد السباحة خارج الماء ... والا فهات «الشاعرية» اولا ولتكن بعد ذلك المتنبي او رامبو ...

كم يخشى الانسان من استحالة المنقول الغربي ادعاء للاصالة ، وكم يخشى من صيرورة الراي شعوذة !! ان هذا الشعور يخالجني كلما لج عربي بالحداثة ! وربما دلت حداثة مجتلبة على ضعف في الشخصية يريد ان يأخذ مظهر القوة !



بيت بلا ابواب !

منذ ست سنوات والفنان محسن العلي، دائم البحث عن نص مسرحي عراقي، وكل المسرحيات التي قام باخراجها بدءاً من مسرحية «حسين ارخيص» عام١٩٨١ وحتى مسرحية «بيت وخمس بيبان» عام١٩٨٧، مروراً بمسرحيات: «السبعاوي» ١٩٨٢، و «ام خليل» ١٩٨٣ و «المطحنة» ١٩٨٤ كانت كلها من النصوص المسرحية العراقية التي بذل جهدا من اجل تجسيدها على خشبة المسرح، وقد لاقى من جراء ذلك مشقة كبيرة، وحصد القليل من النجاح..

ولان محسن العلي، قد ظل لصيقاً ومشغولا بالنص العراقي، اختار مسرحية «بيت وخمس بيبان» لفاروق محمد، الذي سبق له وان كتب عدة مسرحيات واعمال درامية تلفزيونية متواضعة المستوى.

ومع ان ذاكرة المتفرج تحتفظ لمحسن العلي بصورة مكبرة ومهمة عبر ادائه في المسلسل التلفزيوني «النسر وعيون المدينة»، الا انها لاتعترف ـ الا في النادر ـ

■ حسب الله يحيى

بجهده في الاخراج المسرحي.

وهونفسه يعتبر اعماله المسرحية «تجارب مدرسية» فهو لايعول عليها مجده، ولا يؤسس من خلالها وجوده كمخرج مسرحي، انما هو يعبر عن مسالة ما، دون ان يراجع مردودها بعد المشاهدة.. كمعظم مخرجينا المسرحيين في الوقت الحاضر، فهم يفتحون نافذة ضيقة لمراجعة النقد، فيما يشرعون كل الابواب والنوافذ لجمهور مسرحي يبحث عن ضحكة مؤقتة، ووعي مؤجل!

ففي مسرحيته الاخيرة «بيت وخمس بيبان» التي قدمتها فرقة المسرح العسكري في مسرح المنصور، استهدف محسن العلي مخاطبة المتفرج العادي الذي يقصد المسرح بقصد الترويح عن النفس، وقضاء الوقت في مشاهدة مسلية.. مع ان المسرح ـ كما يقول ارتو ـ: «هو الحياة وليس مجرد لعب ولهو وخيال، وان واقعية المسرح لم تعد مجرد احتمال العمل المسرحي، وانما هي في قوته الموصلة وحقيقة مايمثله».

غير ان «بيت وخمس بيبان» وطوال مشاهد الفصل الاول لاتعرض سوى شخصيات سلبية، يقف في مقدمتها (مطرب وعازف) لاعلاقة لهما بالفن الجاد، انما هي اصوات ومعزوفات وكلمات رخيصة تسيء الى قيم الفن ورفعته.

كما نجد رجلا مهملا، تلازمه بذلة، اعتادت السقوط والانفلات من بين اصابعه في كل مرة يجيء بها من المكوى، ونتبين انه قد ترك اسرته ومدينته واختار الوحدة دون ان نعرف السبب!

وهناك شخصية اخرى لمرأة تعمل في خياطة العباءات النسوية حيث يسرقها زوج مخمور متعطل.

وامراة اخرى، تضعف شخصية الزوج البائع امامها، وتهيمن عليه بحيث تجعله غشاشا في المواد الغذائية التي يبيعها .

وامراة ثالثة متزوجة من رجل معتوه الذهن، سريع النسيان، فيما تعمل هي على بيع اللحوم المغشوشة..

هذه هي شخصيات «بيت وخمس بيبان»، ومن خلالها نتبين اوجه التعامل مع الماضي، ذلك التعامل الذي لايجد فيه كل كتاب مسرحنا حاضرا، الا البلادة والفشل والطمع والبطالة والادمان على الخمر.. حتى باتت تلك السمات، تشكل ظاهرة في «المسرح الشعبي»!

بينما نجد ذلك الجيل قيم الخير والنبل والعطاء والنزاهة، وجميعها غائبة عن ذهنية كتابنا، سواء كان ذلك عن قصد او غير قصد .

وبغية الوصول الى (هدف ايجابي) كسائر المسرحيات العراقية الراهنة التي تاخذ الفكاهة القسط الاوفر من زمن عرضها.. لجأت مسرحية «بيت وخمس بيبان» الى تقديم (الحكم الجاهزة) ..

فـ (الفنان) الذي كانت حكمته تقول: «من سهر العلى طلب الليالي» مع زميله (عنجو) ـ يرجى ملاحظة الاسم ـ يؤمن فجاة بان: «الذي يفسد اذواق الناس، عالة على المجتمع» .. وهي المقولة التي تنطبق عليه قبل الاخرين !

و (شهاب) المتعطل.. سرعان مايتوجه للعمل !

و (ناجي) يختار العودة الى اسرته

ومدينته... عاجلا !

وفي نظر العناصر التي قدمت «بيت وخمس بيبان» يغلب الرأي الذي يطرحه العرض: «هذا زين وهذا احسن» متناسين «ان هذا ردىء وهذا اردأ، وهذا حسن وهذا سيء، وهذا جيد، وهذا خال من الجودة، فاشل» ولا يحدد هذه النتائج اصحابها، انما يحددها منطق الاشياء، وسلامة الرؤى الفكرية والفنية المطروحة، وقيمة الابداع تكمن في اضافته، لا في التدني لابسط شروط التعلم الفطرية لتعامل الناس اليومي مع بعضهم.. فهذا ليس فنا، ولا يمت بصلة للثقافة الجادة والرصينة.

لقد حاول كاتب النص والمخرج ومصمم الديكور اعطاء ابعاد رمزية لهذه المسرحية من خلال الشرخ الموجود في جدار البيت والذي اثر على كافة ابوابه.. الا انه هذا الرمز ظل في حدود رسم الديكور وبضع جمل هنا وهناك.. فيما ابتعدت الاحداث الرئيسة عن تحقيق هذا البعد الرمزي، فقد ظل العرض واقعيا، لايحتمل الترميز، ولا الابعاد الاخرى.. ان النظر الى العمل لايتجاوز المظهر الذي واجهناه، واضفاء سمة رمزية عليه سمة دخيلة، وتبدو غريبة عليه. ذلك اننا لو تعاملنا مع الرمز، لوجدناه شديد الوطاة على سائر الشخصيات.. بمعنى ان شرخاً في المكان جعل كل الناس يستسلمون له، دون ان يحركوا ساكنا من اجل اصلاحه..



ان المنطق يقول بان الانسان هو المغير لطبيعة الاشياء وليس العكس. لذلك يحسن ان ناخذ مسرحية «بيت وخمس بيبان» اكثر مما ظهرت عليه.

ان حرص محسن العلي على التعامل مع النص العراقي.. مقبول الى حد كبير، ولكن هذا لايعني في حالة غياب هذا النص.. القبول باي نص يقع بين يديه، ولانه مخرج طموح، لايحسن به القبول بعمليات لصق المشاهد والحوارات الطارئة، ولا القبول بـ (مجد) مؤقت لجمهور لايبحث الا عن تسلية عابرة، في فراغ هائل من المسرح العراقي الجاد!

وما دام المسرح العسكري قد ثبت قاعدته الفنية، وبات له جمهوره الذي يتابع اعماله، فان مهمته ادق واهم، خاصة ان من بين اعضائه عناصر فنية جيدة، تمتلك قدرة على التعبير وبخاصة: مكي عواد، جاسم شرف، بشرى اسماعيل، سامي محمود، كما ان الفنانين المساهمين معه: سليمة خضير، بهجت الجبوري.. وغيرهما، حريصون بالتاكيد على الانشغال باعمال جديرة بمواجهة الناس.. هذا الحرص الذي لايكون بالرغبة والتمني، وانما بالفعل والمسؤولية، بالانتباه والدقة على تنفيذ الطموح الحي الجدير بان يحمل اسماء هذه النخبة الطيبة من الفنانين بدءاً بالمؤلف والمخرج الى مصمم الديكور الفنان صفاء محمد الذي استطاع ان يخلق توازنا بين النص وواقعية الديكور، ومصمم الاضاءة الفنان عماد مهتم الحريص على ان يجيد في فنه عبر كل عرض.. وقد وفق فعلا حيث رافق في اضاءته سائر الشخصيات والمشاهد بدقة.. الى كل فنان ساهم في هذا العمل، الذي كان اقل من الطموح بكثير.. وابعد كثيرا عن الرجاء الذي كنا نترقبه من المسرح العسكري، لكي يخاطب فينا الادراك، اكثر من مخاطبته وقتا مضاعا نحن احوج مانكون الى استثماره بوعي وارادة وصدق...



.. وارتاح يوسف شاهين في اليوم السابع

▪ رضا الاعرجي

ليس مثل يوسف شاهين مخرج عربي اثار حيرة النقاد والمشاهدين على السواء. واذا كان هؤلاء - النقاد والمشاهدون - لم يختلفوا على انه مخرج كبير، وكيان سينمائي مستقل، فانهم امام افلامه ينقسمون دائما الى فريقين: منهم من يراها صعبة، مغلقة، وربما متعالية على الجمهور، ومنهم من يراها، عميقة، خصبة بالرموز والدلالات.

وهذا الانقسام امام افلام يوسف شاهين يعني ان للفنان رموزه الخاصة به. وبالاكيد فان الابداع هوتحقيق رؤية خاصة بالفنان، تلعب فيها الرمزية دورا هاما، واساسيا، ومع ذلك فلا يمكن لهذه الرؤية ان تكون خاصة جدا، ذاتية، والا عجز الجمهور عن ادراكها وبالتالي يتلاشى تأثير العمل الابداعي فيها.

ان الفلم وسيلة اتصال بين المخرج (الفنان) والجمهور (المتلقي) وحتى يتم ادراك رؤية الفنان وقبولها والاعتراف بها، وحتى يمكن لهذه الرؤية ان تثير، رد فعل عاطفيا او ذهنيا اوجماليا لابد ان يكون هناك قدر كاف من التواصل بين الفنان والمتلقي. وفي ضوء هذا نستطيع القول ان يوسف شاهين لم يستطع في اعماله الاخيرة ان يثير الاستجابة القوية في الجمهور، وهو يدرك هذه الحقيقة قبل غيره فيبررها بالقول: «ان مهمتي هي اثارة قلق الناس ودفعهم للتفكير وليس اعطاءهم مهدئات».

وفلم «اليوم السادس» اخر افلام يوسف شاهين، والذي تمّ قبل اسابيع عرضه في قاعاتنا، نموذج ساطع لخصوصية الرؤية، وخصوصية الرموز، فهو كما يبدو يحاول البحث عن معنى الحياة، مستفيدا من قصة التكوين كما جاءت في العهد القديم، وبهذا تكون لليوم السادس دلالتان، الاولى رمزية هي قصة خلق الكون في ستة ايام، ليبدأ الانسان في اليوم السابع رحلة الشقاء الابدية. هذه الرحلة التي اوجزها الشاعر الراحل امل دنقل في واحدة من قصائده الاولى:

وارتاح الرب الخالق
في اليوم السابع
لكن لم يسترح الانسان

وليست هذه هي المرة الاولى التي يستوحي فيها يوسف شاهين مواضيع افلامه من قصص العهد القديم، ففي فلمه «عودة الابن الضال» - ١٩٧٥ - تناول فكرة القصة الدينية المعروفة بهذا الاسم كما جاءت في انجيل لوقا.

اما الدلالة الثانية، فهي الدلالة الدرامية، حيث تدور احداث الفلم، وحيث تبدأ صديقه

«داليدا» رحلتها من القاهرة الى الاسكندرية على امل شفاء ابنها من الكوليرا بعد شروق شمس اليوم السادس من اصابته بهذا المرض، وذلك بالاستناد الى اعتقاد شعبي يتعرض له الفلم بالتفصيل.

غير ان الرمز في هذا الفلم ـ اليوم السادس ـ لايمثل بوضوح مايمثله الميزان بالنسبة للعدالة، ولا يدرك بالقدر الذي يمكن ان يدرك به رمز اسطورة اوديب. وهنا تكمن صعوبة الوصول الى الرمز، وعندما نؤكد على الرمز فلان الفلم بدونه يظل مجرد سرد لحكاية. وحكاية واقعية على نحو خاص، حدثت في زمان ما ومكان ما، وفي يقيننا ان يوسف شاهين لم يكن بصدد تقديم مثل هذه الحكاية..

يفتح يوسف شاهين بهذا الفلم صفحة اخرى من صفحات التاريخ المصري المعاصر، وتحديدا، لسنوات مابعد الحرب العالمية الثانية وتحت وطاة الاستعمار البريطاني معتمدا على رواية «اليوم السادس» لاندريه شديد الكاتبة اللبنانية الإصل التي تكتب بالفرنسية، وضع السيناريو بنفسه وبما ينسجم ورؤيته الخاصة لاحداث تلك المرحلة التي كان احد شهودها والتي سبق وان عالجها في عدة افلام خاصة في فلم «اسكندرية.. ليه» وهو يستعيدها هنا من خلال مجموعة من الشخصيات المتناقضة وهي تصارع قدرها ممثلا بوباء الكوليرا، شخصيات متاكلة، يائسة، مفجوعة، بعضها يسقط في اول الطريق، وبعضها يختار نهايته بيده، وبعضها يواصل الصراع دون جدوى، حيث لاشيء ينتظرها سوى الموت، وبين هذه الشخصيات تبرز «صديقه» ـ تلعب دورها داليا ـ بل ستكون هي الشخصية المحورية التي ينساق وراءها المخرج ويحقق الصلةبينها وبين ماترمز اليه، ويقدم بواسطتها عرضه المؤثر عن مصر الاربعينات.

وبموازاة هذه الشخصيات هناك شخصية «عكة» القرداتي ـ محسن محي الدين ـ الذي ربما كان يوسف شاهين نفسه او بعضا من احلامه في تلك الفترة كعاشق للسينما، وللنجم الاميركي «جين كلي» خاصة، فيحاول ان يجاريه في مجموعة من الاستعراضات التي تكاد تكون تقليدا لافلامه، ولكن ماذا خلف هذه الشخصية التي هي مزيج من الرغبة والاحباط النفسية والنذالة؟ وهل هي خارجة من قلب الواقع او على هامشه؟

ان يوسف شاهين لم يتخلص بعد من الفوضى التي تشوب افكاره، فمرة اخرى يعجز عن تقديم رؤية واضحة للاحداث التي يتناولها، وبذلك يعجز عن تحقيق الموازنة بين مايريد ان يقوله وبين مايصوره بالفعل، ولكنه هنا، ذلك المخرج والممثل وكاتب السيناريو الذي يكشف عن تطور مستمر في التعبير عن لغته السينمائية. والحفاظ على عناصر افلامه الاخيرة: السيرة الذاتية/ المهرج/ الاستعراض/ الاغنية والتي هي عناصر هذه اللغة والجزء المهم في تجربته الانسانية والفنية.

كان محسن محي الدين هو الاقوى في دور «عكة» اجمل ادواره واصعبها، وكان الممثل الراحل حاضرا في ذاكرة المخرج وهو يسند دور «ابو نؤاس» المراكبي الى الفنان الكبير يوسف العاني، لقد كان ثمة ظلال منه على هذا الدور الذي اتصف بالقوة والرصانة. وكانت داليدا مقنعة وهي تؤدي دورا مناقضا تماما لشخصيتها الحقيقية.

غير ان هذا الفلم بالمقارنة مع افلام شاهين الكبيرة او المتميزة «الارض ـ العصفور ـ عودة الابن الضال ـ اسكندرية.. ليه» يظل فلما متواضعا، محدودا، تنقصه التلقائية وايقاع يوسف شاهين اللاهث وقدرته التحليلية للاحداث، فلقد انساق الى النبرة الميلودرامية، بل اكاد اقول انه فلما ميلودراميا، ولكن يبقى له مذاقه الخاص فهو يحمل اسم يوسف شاهين بكل الاعتبارات.

منذ «اسكندرية.. ليه» ويوسف شاهين يحفر بالظافره. بحثا عن طريق يقوده الى العالمية، وظل هاجس الوصول الى الاخر (خارج الجغرافيا العربية) يدفع به الى اجتراح افكار وتفسيرات واجتهادات لاتتطابق مع احداث التاريخ او الواقع العربيين، وكان في كل مرة يواجهه النقاد بذلك يؤكد عدم تصالحه مع الجمهور (العربي) ويشوب الحزن لهجته من عدم الفهم الذي يلاقيه او تلاقيه افلامه وفي فلم اليوم السادس يتجلى هذا الهاجس بوضوح. فالفلم مهدى الى «جين كلي» والرواية الماخوذة عنها السيناريو مكتوبة بالفرنسية، والدور الرئيسي كان للنجمة الفرنسية داليدا، والانتاج هو الاخر كان مشتركا مع وزارة الثقافة الفرنسية!!

ولا ندري هل بمثل هذه المواصفات يمكن ليوسف شاهين ان يكون مخرجا عالميا ويحقق الانتشار الذي بحث عنه ؟!!

الاتجاهات الادبية في تونس

■ عبد الله ابراهيم

اقتصرت الدراسات التي تناولت الادب التونسي الحديث على الجوانب الفنية، ووقفت على وجه الخصوص عند الجانب التحليلي، ولم تتوقف عند علاقة التاثر، والتاثير بين الادب والمجتمع، وهذا مجال خصب، حيث ادخل في دراسة تاريخ الادب ومظاهرة الى الدراسة الادبية الحقيقية. واذا امكن تفسير شيوع ظاهرة الدراسة الفنية في النقد العربي في تونس، بالاطلاع على المناهج النقدية الحديثة التي ظهرت في فرنسا، مع ظهور البنيوية بوصفها منهجاً نقديا جديدا، وتمثلت بالبحوث التي اشرف على معظمها الاستاذ توفيق بكار، مثل الرسائل التي كتبها حسين الواد ومحمد رشيذ ثابت وعبدالفتاح ابراهيم، وهي على التوالي: «البنية القصصية في رسالة الغفران» و«البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام» و«البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية والوعول». فان، الباحث محمد الصغير خوالدي، صاحب البحث الموسوم «الاتجاهات الادبية في تونس بعد الاستقلال» الذي نوقش في المعهد العالي للدراسات القومية والاشتراكية، بالجامعة المستنصرية، وباشراف الدكتور كمال نشات، يفسر عدم الاهتمام بالدراسة الاجتماعية والسياسية للادب التونسي، بابتعاد الباحثين عن هذا المجال، وهو يرى ان هذا نقص جوهري، لابد من تلافيه، ولهذا، فقد اختار ان يتصدى لهذه المهمة، وان يخضع الادب التونسي خلال العقود الثلاثة الاخيرة لدراسة تعتمد المنظور السياسي للادب. دون اهمال للجوانب الفنية حيثما يتطلب الامر ذلك. وقد وجد الباحث، كما يؤكد ذلك، ازاء حالة غريبة، اذ ليس ثمة مايعنيه في مجال بحثه هذا، الا بعض المصادر القليلة جدا، مثل كتابي محمد صالح الجابري: «الشعر

التونسي المعاصر خلال قرن ١٨٧٠ ـ ١٩٧٠، و «الشعر التونسي الحديث، تراجم ومختارات»، وهوكتاب مكمل للاول. اضافة الى مؤلفات ذات منحى نظري مثل مؤلفات عزالدين المدني ومحمد مزالي والبشير بن سلامة. ولهذا لجا الباحث الى مجلة «الفكر» التي بدات الصدور في عام ١٩٥٥، وواكبت نهضة الادب التونسي الحديث شعرا ونثرا، ويمكن ان تعدد مرجعا اساسيا ليس لتطور الادب التونسي الحديث فقط، انما لاهم تياراته وتجاربه المتنوعة، فقد شارك في هذه المجلة عشرات الكتاب، فواكبت نشوءهم وتطورهم، وكانت سجلا وافيا لنتاجهم الادبي

من اجل ان يعطي الباحث، صورة شاملة لموضوع بحثه، وكيفية تنظيمه، عمد الى تقسيم بحثه على اربعة ابواب، درس في الباب الاول، الوضع الثقافي في تونس قبل الاستقلال، واشار إلى دور الصحافة السياسية والادبية. كما بّرز الدور الذي قامت به "جامعة الزيتونيّة في مجال النهوض بالادب، ونشر التراث العربي في هذه الجامعة ، وتتبع ظهور المدارس الحديثة التي لعبت دوراً اساسياً في وضع اللبنات المتينة للادب التونسي .

واطلق الباحث على الباب الثاني تسمية «البحث عن هوية»، وقد درس فيه، اتجاهات الشعر وابرز سماته الفنية، ومدى ارتباطه بالقضايا الوطنية والقومية، وعلاقته بوحدة المغرب العربي الكبير. وتصدى للقصة، وعدها فنا غائبا، لانها لم تمتلك شرطها الفني الذي يرقى بها الى المستوى الفني المطلوب... وتميزت هذه المرحلة، اي المرحلة التي تلت الاستقلال، باهتمام الادباء بالبحث عن طريق خاص، اي محاولتهم بلورة مفهوم يستند الى موقف فكري واضح، ينطلقون منه للتعبير عن تجاربهم الذاتية والموضوعية.

اما الباب الثالث «غياب الاطار الايدلوجي»، فقد كرسه الباحث لقضية اساسية هي علاقة الادب بالايدلوجيا، وبالتالي ارتباط الادب بالواقع وقضاياه الاجتماعية والسياسية. وقد توصل الباحث، الى غياب الموقف الايدلوجي، فقد تنازع الادباء من شعراء وقصاصين وروائين عدد من التيارات الفكرية، والاتجاهات المتباينة فكرا وممارسة. ولهذا لم تستقر الملامح المتميزة لادبهم، لان المرحلة التاريخية كانت تمر بمخاض تحول سريع، لم يسفر عن هيمنة موقف ما. وسادت ابان هذه المرحلة، التقريرية والمباشرة، وكان تاثير الادب العربي في المشرق واضحا في الادب التونسي.

وخصص الباحث، الباب الاخير لـ «الادب التجريبي»، بداه بمدخل ثم درس التجريب في القصة والتجريب في الشعر، فاكد ان هذا التيار، كان وليد حالة من القلق والاضطراب الفكري والاجتماعي، ولهذا، فانه لم يستطع ان يرسي دعائم ادب تونسي ذي ملامح خاصة، فقد توزع على مواقف التجريب المحض ، وقابل المشاكل الحادة التي يعانيها الشعب التونسي، ببرود وسطحية، ولم يمتلك الجراة لتحليلها، بل كان منبهرا بقضاياه الفنية، بل انه وقف موقفا عدائيا تجاه الادب العربي، وبذلك انخرط في تيار محاكاة بعض الاتجاهات السائدة في الادب الاوربي، وخاصة الوجودية، كما انه وقع ضحية لتداخل المواقف السياسية والفكرية، ولم يكن قادرا على بلورة صورة واضحة، لا في مضامينه ولا في اشكاله ولم يترك اثرا واضحا في تاريخ الادب التونسي.

ان هذا البحث الذي يعد خطوة جادة، في دراسة المؤثرات السياسية في الادب التونسي، يفتح الباب لتقديم دراسات اخرى تخص الادب العربي في شتى الاقطار العربية، وعلى الرغم من انّ هذا النمط من البحوث، غير معنٍ بالجوانب الفنيّة الدقيقة التي تكشف تميز ادب عن اخر، الا انه يمكن ان يعتمد كخلفية للدراسات المتخصصة، التي تستند في مداخلها الى مثل هذه البحوث.

الناقد د . صلاح فضل :

البنيوية اقدر المناهج على اكتشاف ثراء الشعر العربي

حوار : حسين الحسيني

○ سالت د . صلاح فضل عن البنيوية واختلاف وجهات النظر بشانها فاجاب :

ـ ليس أمامنا خيار في ضرورة استيعاب معطيات المناهج النقدية الحديثة وتكييفها مع طبيعة المزاج القومي للشخصية العربية ومحاولة استزراع نظائر اصيلة لأنساقها الاجنبية ، وهذا يعني اننا نعيد تنظيم العلاقات بين جزئيات المنهج لكي تتواءم مع أولوياتنا المحلية ، فاذا كان البحث البنيوي في مناهجه الغربية يقتصر على تحليل العلاقات بين المستويات المختلفة فإن نفس المصطلح في منظومته اللغوية الاولى يعني كما أشرت لقضية الوظيفة ومدلول الوظيفة يمكن ان يشمل طبيعة التوصيل الادبي والتأثير الجمالي ، كما يعني ايضاً جانب التعبير والقصد لدىٰ المبدع ومن ثم فإن بوسعنا نتيجة لذلك ان نجعل من التحليل البنيوي اجراءً علمياً مضبوطاً نرتكز عليه لاستخلاص نتائج ذات طابع فكري في الدرجة الاولى تعد بمثابة الوشائج التي تربط بين هذا النقد الحديث وبين ما اعتدنا عليه من انماط نقدية اخرىٰ وتخفف من طابع الجفاف الذي يتركه في نفس المتلقي منظر الجداول والاسهم والمثلثات وتبلّ ريق القارىء عندما يتساءل : ثم ماذا بعد هذه الخطوط ؟

○ ولكن ، ألا ترىٰ معي ان المنهج البنيوي قد لا يناسب الشعر والشعر العربي خاصة ؟

ـ أنا ازعم ان منهج البحث البنيوي بشطريه

اللغوي الاسنوبي من جانب والتوليدي التكويني من جانب آخر اقدر المناهج على اكتشاف ثراء النص الشعري العربي وتحليل ملامح العبقرية اللغوية والتصويرية المتمثلة فيه طبقاً للمنظور الاول وربطه بالابنية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية عن طريق مفهوم رؤية العالم طبقاً للمنظور الثاني ، إذ أنني احسب ان النقد التأريخي الذي يعنى بالملابسات الخارجية للشعر العربي قد وصل اليه منهاراً من الاعياء ، كما ان المنهج التقليدي في التعليق المبتسر الانطباعي على بعض الاجزاء والمشاهد دون ادراجها في نسقها العام ، والثرثرة الفوضوية عما يحيط بالظروف الخارجية دون اخضاع المعلومات لاختبارات تنتظمها بشكل متدرج يؤسس حقائق يتم التوصل اليها واقامة البرهان على صدقها من داخل الاعمال نفسها .. واحسب ان هذه المناهج السالفة قد استنفدت فاعليتها وأصابت الثقافة العربية بلوثة التكرار والاجترار ، ولا امل لنا في الشفاء من ذلك إلّا بالإنسادة من المعطيات المنهجية التي اشرت اليها ..

○ كثرت في الاونة الاخيرة الدراسات الالسنية فبماذا تعلل ذلك ؟

ـ هذا الاهتمام ينبثق من حقيقة تاريخية مؤداها ان علم اللغة او الالسنية كما تسمىٰ احياناً قد اصبحت في طليعة العلوم الانسانية التي أوشكت ان تتخطىٰ اسوارها التقليدية في بعض مستوياتها لتنضم الى العلوم التجريبية .. فعلم الاصوات مثلاً قد اصبح علماً طبيعياً بحتاً الى درجة كبيرة ويوشك ان يلحق به الصرف والنحو . اما علم الدلالة فانه اقرب الفروع اللغوية الى مجال النقد الادبي ومازالت قرابته أوثق ببقية العلوم الانسانية .

وعلى اية حال ، فنتيجة لنشأة الافكار البنيوية السمنيولوجية في العصر الحديث نجدها مرتكزة على معطيات علم اللغة الذي اصبح يسمىٰ ببنك المصطلحات النقدية فإن العلاقة بينه وبين النقد اصبحت وثيقة اكثر من اي وقت مضىٰ واظن ان هذا يلائم الى حد كبير طبيعة الادب العربي الذي قامت فيه اللغة بدور المصفاة المركزة التي تبلورت في قراراتها جملة الفنون العربية قبل ان تنفجر الى شتاتها المعاصرة .

○ ثمة بعض النقاد يقول بسيادة الرواية على الشعر ، او ان هذا عصر الرواية . فهل ترىٰ ذلك ، وان كنت مع هذا الرأي فمن اين جاء هذا الحكم ؟

ـ هناك دعوات بالفعل تسمي عصرنا الراهن بطريقة مجازية عصر الرواية والمتأمل لخارطة الابداع العربي خاصة في بعض الاقطار ، مثل مصر يجد ان النتاج الروائي يكاد يتفوق كماً ونوعاً على النتاج الشعري لكنني من جانبي اتحفظ في قبول هذه الاقوال وذلك لاعتبارات عدة اهمها اننا نعرف ما اطلق عليه في النقد العالمي بقانون العصور الطويلة ، ان التوقف لدىٰ فترة صغيرة لاستنتاج مؤشرات لازدهار جنس ادبي اكثر من أخر امر خطير ، فلو مددنا نطاق الرؤية لتشمل القرن العشرين مثلاً لوجدنا ان الشعر قد خطىٰ خطوات جد فسيحة خلال هذا القرن ، حيث نشأ لدينا ونما الشعر المسرحي وتطور الشعر الغنائي بشكل لم يسبق له نظير في الادب العربي فاستوعب ابرز مقولات الحداثة وأخذ يمثل صوتاً مريداً على نطاق الابداع العالمي اذا ما اتيح له حظه من الترجمة وكسر الحاجز اللغوي . وما حدث للرواية في نفس هذه الفترة انما هو ببساطة ميلادها ونموها وتغطيتها لصحراء كانت مجدبة في لغتنا العربية ... لعل تلك النظرة الموسعة تسمح لنا باستشراف افق اعرض للاطلال على واقع الابداع العربي وتبَين ما يتميز به من حركية خصبة وتطور سريع الايقاع في اجناسه المختلفة والذي حدث في السنوات الاخيرة من حاجة وسائل الاتصال السمعية والبصرية لاشتقاق انماط ادبية وفنية جديدة تلائم هذه الوسائل وتتولد من الرواية اساساً من التمثيلية الاذاعية والتلفزيونية والتحقيق الصحفي والمرئي وما نجم عن كل ذلك من اشكال جديدة جديدة اعطى الانطباع بسيادة الرواية على الشعر ، لكن الناقد الحقيقي لا يخطيء امراً جوهرياً وهو ان كل هذه الاشكال تستمد قوتها وفاعليتها من درجة قدرتها على تفجير شعر الحياة والاستماع الى موسيقىٰ الكون وتمثيل رؤية الانسان المتسامية الى العالم ، وكل هذه عناصر شعرية في صميمها ، فالشعر اذن هو الذي يجذب الرواية الى سماء الفن وهو الذي يجعلها تعمق وعينا بالحياة وتزيد حسّنا الجمالي وطاقاتنا الابداعية ، والرواية الحقيقية لا تقل شاعرية عن القصيدة .

○ اين وصل النقد الادبي العربي وما الذي حققه ، وهل تجاوز مرحلة الطفولة الى التأسيس ؟

ـ يعاني النقد الادبي في وقتنا الراهن من عدة ظواهر اهمها في تقديري ظاهرة الاغتراب ببعديه الزماني والمكاني فنجد ان تيار السلفيين يحاول فهم بعض الاعمال الادبية الراهنة انطلاقاً من مقولات النقاد العرب القدامىٰ والبلاغيين .

كما نجد اغتراباً آخر مكانياً خاصة في المغرب العربي عندما ينقل الناقد حرفياً جميع مكونات الجهاز النقدي الغربي ومفرداته دون تمثّل او حتىٰ تعريب ويحاول ان يقسر الادب العربي علىٰ ما فيها من عناصر ذات صلة وثيقة بالتطور التاريخي الغربي .

وكلا الموقفين فيه اغفال لحقيقة جوهرية ، وهي ان جملة المقولات النقدية تعكس درجة التطور في المعارف والفنون ولا يمكن للزمان ان يتوقف عند مرحلة معينة ، فالادب العربي مثلاً قد استحدثت فيه اجناس بأكملها كما اشرنا لم تكن موجودة من قبل ولا يغني شيئاً في مقاربتها ، ان توظف جميع مقولات البلاغة العربية لانها تنتمي الى جهاز مصرفي وبنية فكرية لا تعترف بهذه الاجناس وقصارى ما نستطيع فعله هو ان نفيد من بعض الملاحظات والمبادىء والتصورات الجزئية من التراث لندرجها في نسق فكري ونظري جديد ، كذلك الأمر فيما يتصل بطبيعة علاقتنا بالادب الغربي لأن البعد المكاني ان لم يترتب عليه تعديل في المنظور وتكييف كي تتواءم مع البنية المنقولة اليها ادّىٰ الى انفصام بين النظرية والتطبيق .

○ الخلط بين المذهب والمنهج .. لماذا ؟

ـ حقاً كان بودي ان اميز بين المذهب والمنهج ، فمذاهب الادب والنقد الغربي بمبادئها المستقرة ومقولاتها المنبثقة في طبيعة التطور التاريخي والمصرفي للغرب لا يمكن نقلها برمتها ومدى استحضارهم وتمثّلهم للحاجات الموازية للحالات التي افرزت تلك العناصر .

اما المنهج فتتمثّل فيه جملة الطرائق والاجراءات ذات الطابع العلمي الانساني وهي القابلة للانتقال من بيئة الى اخرىٰ ، ومن ثم فإن فرصة افادتنا منها مؤاتية وضرورية .

ومع ان المغرب العربي اكثر إنصاتاً واستراقاً للسمع لما يحدث في الغرب بحكم ظروفه التاريخية والجغرافية ، إلا ان المصفاة المشرقية اقدر على تنقية المنقول واختباره وتعريبه .

من هنا فإن جهود النقاد في المشرق تلقىٰ ترحيباً حاراً في المغرب العربي لانها تنجح الى حد كبير في حل هذه المعضلة الشائكة .

○ ما الذي يمكن تاسيسه على ضوء ما قلته ؟

ـ تأسيساً على ذلك فإن رؤيتي لحاضر ـد الادبي تتلخص في اقامة هذا التوازن الدقيق بين الارتباط بالعناصر الحية في التراث وتوظيفها في خدمة العقل المعاصر في نفس الوقت الذي يتـ فيه الاستيعاب المتمكن من الجهاز الغربي النقدي وتوجيهه لاداء نفس الوظيفة بكفاءة واقتدار وكل محاولات تقع على الطرف الخارجي

لهذا المركز الاساسي مصيرها الى التجاوز .

○ ولكن كم من النقد العربي توصل او حقق هذه الموازنة ؟

ـ هذا السؤال ينتمي الى سسيولوجيا النقد ، واظن ان المسألة لا تقاس بالكم وانما بالفاعلية فقد تكون النسبة الغالبة في النتاج النقدي في الاقطار العربية واقعة عند اطراف الدائرة التي اشرت اليها لكنها لا توجّه حركتها بل ان المركز المتوازن على اختزاله كميّاً هو الذي يوجه تلك الحركة .

وبما ان هذه الجدلية لا تقف عند حد فإن اللحظة التي يشعر فيها الناقد بانه قد اكتفىٰ وفرغ من التأسيس ستصبح فاجعة لانه عندئذ سيكون قد ادركته الشيخوخة وعجز عن متابعة ايقاع التطور في الحياة والفن ولا يسمح العصر الحديث في تقديري بالمنظومات المحلية لا بالنظريات الاقليمية لان الحضارة الانسانية في ابعادها المختلفة خاصة العلمية منها قد اصبحت مستعصية على الاقليمية والتجزئة وليس بوسع احد ان يعطي لها ظهره حتىٰ لو اصر على ذلك .

○ اذن انت تقصد ان حركة النقد العربي قد امسكت بطرفي المعادلة التي اشرت اليها .

ـ اجل انها قد وقعت منذ عصر الاحياء على المؤشرات الصحيحة للمضي في هذا السبيل بالرغم من كل محاولات الردّة والمفارقة .

○ هل توصلت الى منهج نقدي خاص بك ، واي المحطات النقدية تأملتها وكنت فيها اكثر من سواها ومتىٰ عبرتها الى غيرها ؟

ـ المنطلق الذي شعرت بحاجتي الملحة اليه كان يتمثل في استيعاب اهم المناهج المعاصرة والتدريب على ممارسة النقد وفقاً لمقولاتها دون التزام حرفي بما يكمن وراء بعضها من منظور ايديولوجي ، وتأسيساً على ذلك كانت رحلتي من الواقعية موازية لتأملي وعرضي للبنيوية ولعلم الاسلوب محاولاً الإفادة من كل الامكانات الاجرائية والمنهجية في هذه الاتجاهات ، وكنت ولا ازال أؤمن بأن النقد قرين الابداع باعتباره تجربة فذة ومتميزة تواجه النص في كل مرة بعلاقة حميمة تحاول ان تستخرج اجمل ما فيه وتتعرض على اعمق مكوناته ولا يمكن ان اتصور هذه التجربة على انها تطبيق حرفي لمقولات سابقة التجهيز إذ ان هذا بالذات هو اردأ انواع النقد . وقد تبيّن لي ان الواقعية اقدر على مقاربة النص الروائي ، وان البنيوية اشد كفاءة في تحديد الخواص الشعرية وان المسرح حقل مفتوح يتسع للمنهجين ، اما علم الاسلوب فهو المدخل الذي نستطيع منه ألتعرف على الخواص الماثلة في العمل الادبي والمكونة لاهم ملامحه وابرز خطوطه ، وعلى هذا فأني اعتقد ان الذي يحدد نفسه في اطار منهجي صارم يحكم على قدراته بالضمور ويتنازل عن حريته في مقاربة النص وصبه طبقاً للحظة التي يلامسه فيه ، ويترتب على ذلك ايضاً ان تحتل القضية الايديولوجية مركزاً ، ثانياً لديه كباحث نقدي بعد التوجه المنهجي .

○ اعتقد ان كل نتاج ابداعي هو واقعي بالضرورة بما في ذلك السوريالية والدادائية وغيرها . فهل تشاركني هذا الرأي ؟

ـ ارىٰ ان هذه مشكلة مصطلح ، فماذا نعني بالواقعية عندما نقول ان كل ادب وفن هو واقعي ؟ لو كنا نقصد انه يمثل في انتاج مادي ملموس ناجم عن ظروف مادية ومعنوية متحققة ، فهذا صحيح ، لكن ذلك لا يعني واقعية بالمفهوم الجمالي والمذهبي ، إذ يتمثل ذلك في قدرة العمل على تجسيد العالم ككون مصغّر يلخص ويعكس الخصائص الجوهرية النموذجية للكون المكبر وعندئذ نرىٰ ان كثيراً من الاعمال التي تجاوزنا في تسميتها من قبل بالواقعية لم تعد تستحق هذه التسمية لانها لا ترقىٰ الى القيام بهذه الوظيفة بل تضيع في تفاصيل هامشية وجزئية صغيرة دون ان تقع على قلب العالم وتسمع نبضه .

محطات في حياة د . صلاح فضل

- ليسانس في العلوم العربية والاسلامية / كلية دار العلوم بامتياز مع مرتبة الشرف الاولى ـ ١٩٦٢ .
- دكتوراه الدولة في الآداب ـ جامعة مدريد ـ ١٩٧١ .
- مدرس للادب والنقد بجامعتي القاهرة والازهر .
- استاذ زائر لكلية الدراسات العليا في المكسيك من ١٩٧٣ ـ ١٩٧٧ .
- استاذ بكلية الآداب في جامعة عين شمس ـ ١٩٧٩ .
- مستشار ثقافي ومدير للمعهد المصري للدراسات المصرية بمدريد من ١٩٨٠ ـ ١٩٨٥ .
- عميد المعهد العالي للنقد الفني باكاديمية الفنون الجميلة في القاهرة منذ عام ١٩٨٥ .
- نائب رئيس تحرير مجلة «فصول» .

اهم نتاجاته :

- منهج الواقعية في الابداع الادبي .
- نظرية البنائية في النقد الادبي .
- تأثير الثقافة الاسلامية في الكوميديا الالهية لدانتي .
- علم الاسلوب .. مبادئه واجراءاته .
- ترجم ونقد وراجع اثني عشر عملاً مسرحياً من الأدب الاسباني الكلاسيكي والحديث .

نشاط الامارات الثقافي

عبد الآله عبد القادر

رغم الركود النسبي الذي يعم الامارات ثقافيا الا ان نوافذ عدة تنفتح هنا وهناك متيحة للرياح ان تتبادل المواقع دون ان تقلع الابواب .

ولعل الصعوبة في حصر الانشطة في الامارات يعود الى عدم مركزية هذه الانشطة بمعنى انها موزعة على الامارات السبع وان تركزت معظمها في الشارقة ودبي وابو ظبي ، وهذه خاصية ايجابية لا تتيح احتكار امارة ما والافادة من هذه الانشطة على اوسع المساحات .

وهذه محاولة لرصد هذه الفعاليات الثقافية الاخيرة

○ اتحاد كتاب وادباء الامارات

نشطت لجان اتحاد كتاب وادباء الامارات فقد عادت اللجنة الثقافية تنظم «لقاء الاثنين» وتستضيف عددا من الادباء والشعراء في حلقات حوارية نقدية تحرك جمود الوسط الثقافي الذي يتاثر سريعا بالطقس فينكمش وقد كسرت هذه الاماسي هذا الجمود «الطقسي» . حيث قرات الشاعرة الفلسطينية عطاف جانم عددا من قصائدها الجديدة ثم تلاها الشاعر خالد العامري وتغنى بالوطن حبا وشعرا ثم اعقب القراءة حوارات دارت معظمها حول ما قرا . استضافت اللجنة الثقافية في الاتحاد كل من الباحثين ناصر العبودي مدير الاثار بالشارقة والكاتب عبدالغفار حسين رئيس اتحاد وكتاب الامارات في امسية كان عنوانها المصادر التاريخية في الامارات . تطرق الباحثان الى اهم المصادر التي يمكن ان تعين الباحث في تاريخ المنطقة عامة والامارات خاصة كذلك تطرقا الى نقد كثير من هذه المصادر فيما اوردته من حوارات ودراسات عن المنطقة وقد استكمل الحوار مع عدد من جمهور الامسية الذين اثروا الحوارات بشكل جيد . وقد دارت معظمها حول المدى الذي يمكن الاعتماد على هذه المصادر في ضوء المستجدات التاريخية التي اثبت كثير منها من بطلان وادعاءات بعض هذه المصادر الدراسية . ولقد استطاع سمو الشيخ سلطان القاسمي حاكم امارة الشارقة/ عضو المجلس الاعلى للاتحاد . ضمن اطروحة الدكتوراه التي نال بها درجته العلمية من جامعة اكستر/ بريطانيا ـ مثلا ـ من تفقيد كثير من الدراسات التي كانت تدعى ان